

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**

**ARY GIORDANI**

**MBARAKA: METONÍMIA MUSICAL MBYA**

**CURITIBA**

**2009**



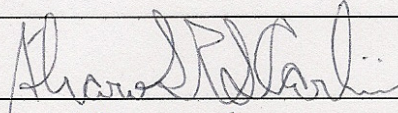
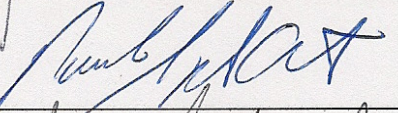
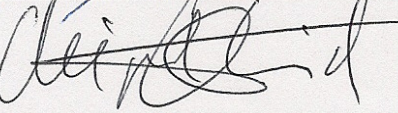
## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de ARY FÁBIO GIODANI DANIEL para obtenção do título de **Mestre em Música**.

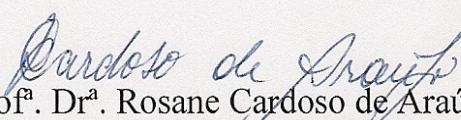
Os abaixo assinados ÁLVARO CARLINI, PAULO AUGUSTO CASTAGNA E MIGUEL ALFREDO CARID NAVEIRA argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

***“Mbaraka: metonímia musical mbya”***

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi provado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
ÁLVARO CARLINI - UFPR		Aprovado
PAULO AUGUSTO CASTAGNA - UNESP		APROVADO
MIGUEL ALFREDO CARID NAVEIRA - UFPR		Aprovado

Curitiba, 24 de março de 2009.

  
Prof.ª Dr.ª Rosane Cardoso de Araújo  
Coordenadora do PPGMúsica

Prof.ª Dr.ª Rosane Cardoso de Araújo  
PPGMÚSICA - Programa de Pós-Graduação em Música  
COORDENADORA  
Matrícula SIAF - 513124



**ARY GIORDANI**

**MBARAKA: METONÍMIA MUSICAL MBYA**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.**

**Orientador: Prof. Dr. Rogério Budasz**

**CURITIBA**

**2009**

Catálogo na publicação  
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Giordani, Ary  
Mbaraka: metonímia musical Mbya / Ary Giordani. – Curitiba,  
2009.  
177 f.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Budasz  
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências  
Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Música – metonímia. 2. Violão. 3. Música – índios guarani.  
4. Mbaraka. 5. índios guarani – música. I. Título.  
CDD 787.87  
CDU 787.61



## RESUMO

O presente trabalho visa apontar princípios identitários, cosmológicos e sociológicos inerentes ao subgrupo Mbya, com ênfase naqueles contidos nas atividades de reza, discutindo fatores responsáveis pela consubstancialização metonímica da viola de cinco ordens em *mbaraka* (violão de cinco cordas); a inserção deste instrumento no contexto ritual e as transformações – sonoro-musicais – provenientes da mútua apropriação de itens materiais e simbólicos entre autóctones e populações englobantes. Busca delinear essas relações com base no ambiente acústico que permeia o cotidiano Mbya, entendendo a performance musical como um dos mais expressivos meios de disseminação da tradição cultural deste subgrupo guarani.

Palavras-chave: ambiente acústico, *mbaraka*, mbya guarani.

## **RÉSUMÉ**

Le présent travail vise à indiquer des principes identitaires, cosmologiques et sociologiques inhérents au sous-groupe Mbya, avec accent sur ceux qui appartiennent aux activités de prière, en discutant des facteurs responsables de la transformation symbolique de la guitare à cinq ordres en mbaraka (guitare à cinq cordes); l'insertion de cet instrument dans le contexte rituel et les transformations - sonores musicales - provenant de l'appropriation mutuelle d'éléments matériels et symboliques entre autochtones et populations entourantes. En prenant comme base l'environnement acoustique du quotidien Mbya, on cherche à délinéer ces relations et, ainsi, comprendre la performance musicale comme un des plus expressifs moyens de dissémination de la tradition culturelle de ce sous-groupe Guarani.

Mots clé : environnement acoustique, mbaraka, mbya guarani.



## **ABSTRACT**

The present work aims at to identitary points, cosmological and sociological principles inherent to the Mbya sub-group, with emphasis in those contained in the activities of prayer, arguing responsible factors for the symbolic transformation of the guitar of five orders in mbaraka (guitar of five ropes); the insertion of this instrument in the ritual context and the transformations – sonorous and musical – proceeding from the mutual appropriation of material and symbolic item between autóctonese and involving populations. Searching to delineate these relations on the basis of that they are part the acoustic environment that the daily Mbya, understanding the musical performance as one of the most expressive ways of dissemination of the cultural tradition of this Guaraní sub-group.

Keywords: acoustic environment, mbaraka, mbya guarani.

A estas mulheres que a cada dia  
possibilitam-me vislumbrar o mundo de novas maneiras:  
minha mãe, minha esposa e minhas filhas.



## **AGRADECIMENTOS**

Aos amigos que de algum modo compartilharam da elaboração deste trabalho.

A Dionísio Rodrigues, por sua auxiliadora colaboração, João Luiz Silva Filho pelo companheirismo, Rivelino, Jerá, Gildo, sr. Marcolino e sr. Cristino, pelo apreço e compreensão.

Ao sr. Nemésio e ao pessoal da Funasa, pelas idas e vindas.

Ao compadre Luis Otávio Almeida pelo auxílio prestado no trabalho de transcrição dos fonogramas.

Aos estimados professores Miguel Carid, Álvaro Carlini, Beatriz Ilari, Joan Russell e Paulo Castagna pelas aulas, leituras e sugestões.

E sobretudo à orientação de Rogério Budasz, sua sensibilidade, disposição e paciência.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	10
1.1 PROBLEMATIZAÇÃO	13
1.2 METODOLOGIA	14
1.3 REVISÃO DE LITERATURA	21
<b>2 SIMBOLOGIA MBYA, MÚSICA E RITUAL</b>	26
2.1 CULTURA E RELIGIÃO COMO SISTEMAS SIMBÓLICOS	26
Índias e templários	30
Transliteração	32
Mobilidade	36
Simbolismo e semiologia	39
2.2 PERCEPÇÃO, SOM E AMBIENTE	41
2.3 MÚSICA, COSMOLOGIA E METAFÍSICA	46
Xamanismo, política e pessoa	48
Mito e uso	57
Inhambu: algumas reflexões	62
2.4 MBARAKA: ATUALIZAÇÃO, APROPRIAÇÃO E DESUSO	66
Mimby Mbya	67
Raka'e Tukumbó	73
Mbaraka	76
A cosmologia e o mbaraka	78
Polissemia	80
<b>3 COMUNIDADE, MÚSICA E CONTEXTO</b>	92
3.1 PINDOTY – ILHA DA COTINGA	92
3.2 GUARAQUEÇABA, KAETÉ E IMARUÍ	96
3.3 SÃO MIGUEL DO IGUAÇU / CAMPO NUEVE / NOVA LARANJEIRAS	102



3.4 ARAÇAÍ – PIRAQUARA .....	108
Opy .....	111
3.5 MÚSICA E COMUNIDADE.....	124
Xondaro .....	126
Machatins, espadas e bordunas.....	128
Mborai .....	130
Tarová .....	131
Recitativos .....	133
3.6 TRANSCRIÇÕES .....	135
<b>4 CONCLUSÕES .....</b>	<b>146</b>
<b>5 APÊNDICE: DADOS ECONÔMICOS E DEMOGRÁFICOS SOBRE</b>	
<b>ALGUMAS DAS COMUNIDADES PESQUISADAS .....</b>	<b>150</b>
Ilha da Cotinga.....	150
Kaeté .....	156
Imaruí .....	157
Ocoy.....	158
Akaray mí .....	159
Pinhal .....	161
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>166</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No segundo semestre de 2002, realizei minha primeira visita a uma comunidade indígena Mbya Guarani, com a intenção de coletar dados para o trabalho de conclusão de curso na Faculdade de Artes do Paraná. Minhas expectativas iniciais, vinculadas à utilização de instrumentos aerófonos pelo grupo, foram nesse primeiro momento frustradas. Na ocasião, meu deslocamento foi delineado pela possibilidade de sistematizar neste subgrupo procedimentos de afinação instrumental orgânica – temática proposta por João José de Felix Pereira no trabalho *A arte de fazer e tocar flautas de bambu*, partindo de sua experiência junto a grupos Ñandeva Guarani no estado de São Paulo (PEREIRA, 1994) –, assim como enumerar possíveis utilizações terapêuticas desses procedimentos, em uma orientação metodológica voltada à área médica/psicológica. Após ingressar no programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, o contato e o interesse especificamente nas áreas da historiografia e da antropologia social, vinculados à prática musicológica, etnográfica e ao trabalho etnomusicológico de campo, modificaram o direcionamento inicial do trabalho de pesquisa.

A comunidade indígena visitada em 2002, Karuguá, no município de Piraquara, era na época composta de pouco mais de uma dúzia de habitações, apresentando arquitetura difusa em distintos modos de produção. Por um lado, paredes de barro e chão batido, e por outro, modelos da construção civil dos aglomerados humanos nas periferias dos centros urbanos – lona, compensado e telhas (de barro ou vogatex, mais conhecida como “Eternit” – marca registrada). Compunham também o cenário, além das casas, uma pequena escola de madeira e outra edificação destinada ao atendimento à saúde. Desde a primeira visita, sempre fui bem recebido pelos membros da comunidade, em especial pelo sr. Marcolino, seu filho Gildo e sua filha Jerá, meus principais interlocutores junto a essa comunidade.

A não utilização pelo grupo do *mimby* (aerófone de uso recorrente entre grupos da família linguística tupi-guarani) ficou constatada a partir de informações coletadas em minhas breves incursões, em que o uso de tal instrumento revelou-se desconhecido

por parte de meus interlocutores, inclusive os de maior idade, que em recorrentes relatos recordavam imprecisamente de tal artefato, não dominando sua confecção, tampouco a maneira de executá-lo. Visitei no ano seguinte a comunidade Mbya Guarani Pindoty, que ocupa a área indígena situada na Ilha da Cotinga e na Ilha Rasa da Cotinga, a aproximadamente dois quilômetros da cidade de Paranaguá, no litoral paranaense. Nessa ocasião, no verão de 2003, já num fim de tarde, aportei na ilha, encontrando uma família de indígenas que seguia rumo à Ilha de Valadares, localidade vizinha distante cerca de um quilômetro, a fim de assistir a um culto evangélico – Dinarte, dona Maria e as crianças, filhos e sobrinhos<sup>1</sup>. A falta de óleo no cárter paralisou a pequena baleeira que os levaria a Valadares. Naquela noite pude auxiliar no deslocamento da família, uma carona que gerou frutífera amizade. Na manhã seguinte, após um breve questionamento sobre meus interesses, fui conduzido pelo cacique, sr. Nilo Rodrigues, à casa de Dionísio Rodrigues, seu irmão mais novo, que demonstrou grande interesse pelas linhas gerais da pesquisa. Dionísio comentou estar frequentando o curso de magistério diferencial, com um projeto de estudos direcionado à música e à educação, e declarou também ser um dos professores bilíngues da aldeia, discorrendo sobre as dificuldades na manutenção de usos e costumes e sobre a sua intenção em realizar trabalhos de registro sobre as tradições Mbya. Depois de consultar seu pai, o sr. Cristino da Silva<sup>2</sup>, convidou-me a visitar a casa do sr. Albino Benites, ancião paraguaio que já há muitos anos vem se deslocando em território brasileiro. Nas primeiras visitas, o sr. Albino demonstrou resistência na interlocução, sendo os diálogos em guarani mediados pelo professor Dionísio Rodrigues. Dos comentários do sr. Albino, recolhi apontamentos positivos quanto à utilização do *mimby* entre os Mbya Guarani, quando mencionou recordar as brincadeiras das meninas e as flautas de *takoa* feitas por sua avó.

---

<sup>1</sup> Sr. Dinarte e dona Maria, assíduos frequentadores das atividades noturnas na casa de reza, comentaram do acolhimento assistencialista ali prestado e das visitas esporádicas deste e de outros grupos religiosos ecumênicos, que sazonalmente visitam a comunidade.

<sup>2</sup> Líder religioso do grupo, patriarca que atuou ativamente nos procedimentos de regularização fundiária da área e um dos primeiros indígenas a se estabelecer na ilha (DANTAS, 1991; BONAMIGO, 2006; e LADEIRA, 1990).

Nas visitas que se seguiram, a comunicação junto ao sr. Albino tornou-se paulatinamente mais eficaz (intercalando o português e o *castellano* entre uns e outros ditos em “guarani paraguaio”). Neste mesmo ano, passei a integrar a equipe do Projeto Cotinga, atividade de extensão rural voltada à implantação de sistemas agroflorestais e revitalização de práticas tradicionais de manufatura na comunidade Mbya Guarani na Ilha da Cotinga; iniciativa que na época se encontrava em fase embrionária (junto ao Centro Paranaense de Referência em Agroecologia/Emater-PR e à Embrapa Florestas) e que depois de algumas reformulações foi financiada pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário, por meio do Programa Nacional de Agricultura Familiar.

Inicialmente, minhas atribuições no projeto estiveram vinculadas à elaboração de ações voltadas ao fomento de práticas culturais, especificamente aquelas relacionadas à música e ao artesanato. Mudanças na equipe da coordenação acabaram por integrar-me também nas demais ações do projeto (elaboração de diagnóstico rápido participativo; cursos de práticas agroflorestais e implantação de quintais agroflorestais de usos múltiplos; viagens de intercâmbio com outras comunidades guaranis, além das oficinas de artesanato *mbya*), ações essas que oportunizaram inúmeros momentos de diálogo junto à comunidade, assim como o intercâmbio com outras aldeias guarani.

## 1.1 PROBLEMATIZAÇÃO

O contato continuado com os grupos guarani e a possibilidade de participar de rituais diários de “reza”, corriqueiramente realizados na *opy*<sup>3</sup>, desempenharam um papel determinante na escolha do objeto de investigação. O fascínio pela música, pela estrutura do *jeroky*<sup>4</sup> e pela maneira como se substancializa a utilização de instrumentos ibéricos, em especial o *mbaraka* (violão de cinco cordas), dentro do ritual geraram questionamentos, que foram então convertidos em objeto do presente trabalho.

No decorrer desta dissertação, buscar-se-á apontar princípios identitários, cosmológicos e sociológicos inerentes ao subgrupo Mbya, com ênfase naqueles contidos no *jeroky*, visando solucionar questões como: Quais são os fatores

---

<sup>3</sup> Segundo Dooley, em seu estudo léxico Guarani – Português, o termo *opy* pode ter dois significados: 1. a parte de dentro, o interior, de uma casa; 2. casa indígena para fins religiosos (casa de reza). (DOOLEY, 2006, p. 132). O último significado é de uso corrente entre os mbya. Entre os Kamayurá, *opy* é o verbo “soprar” utilizado na 3ª pessoa do plural, para referir-se à execução dos aerófonos, e a casa de flautas é *tapý y* (Menezes Bastos apud Montardo 2002, p.).

<sup>4</sup> Dallanhol aponta para uma distinção espacial referente à execução musical nos termos *jeroky* e *jerojy*, sendo o primeiro destinado ao espaço externo da casa de reza e o segundo ao seu interior, indicando também a distinção entre música e reza (DALLANHOL, 2002, p.63). Montardo vale-se do termo *purahéi* para designar o ritual noturno de reza. Segundo a autora, *purahéi* corresponde ao *jeroky* dos Kaiová e dos Nhandeva, realizado em todas as aldeias, todos os dias, e tendo como objetivo pedir por todos os Guaranis e pelos brancos que querem ajudá-los. Serve também para que o mundo continue a existir, tratando-se de uma atividade xamanística propiciatória. (MONTARDO, 2002, p.131). Em vista da utilização dos termos por essas autoras e outros guaraniólogos, ao revisitar o léxico elaborado pelo padre Antonio Ruiz de Montoya encontramos ainda outras menções aos termos. Nas notas preliminares, ao definir verbos absolutos e neutros, lê-se “*Ayeroyĩ*, inclinarfe(vpê)” e “*Ayeroquĩ*, dançar” (MONTTOYA, 1639 VI, p. 88 e 89); ainda nesta seção menciona-se a conjunção da partícula “a” com determinados substantivos a fim de torná-los verbos absolutos, como no caso “*Aporaheĩ*, cantar” (p.92). Quanto à morfologia dos termos *porahei* e *mborahei*, Montoya esclarece “los que fe líguen començados por P. lí fe pronuncian abfolutamente fin que les preceda algo, la mudan em Mb. ò em M. folamente (...) *Poraheĩ*, canto. *Mboraheĩ*.” (p.96). Observações também presentes em dicionários guarani na atualidade, como no caso de Dooley onde se lê: “*Mboraiei* nome. A forma não-relacional do radical -poraiei ‘cantar’ utilizado em função referencial: Canção. (Pronúncia: com ditongo decrescente: *mboraéi*. Variantes: *mborai*.)” (DOOLEY, 2006, p. 109). Seguirei utilizando o termo *jeroky*, compreendendo os rituais noturnos de música e dança de modo generalizado.



responsáveis pela consubstancialização metonímica da viola de cinco ordens<sup>5</sup> em *mbaraka* e do *mbaraka* em *mbaraka-miri*<sup>6</sup> no contexto do ritual *jeroky*? Qual o impacto cultural do “Velho Continente” neste ritual, especialmente no que se refere à apropriação de itens da cultura material e simbólica? Como são delineadas as relações entre o ambiente acústico e o aspecto ritual propriamente dito? Qual a importância da performance musical como meio disseminador da tradição cultural Mbya?

Essas questões serão discutidas no contexto de uma análise das dinâmicas de apropriação, atualização e subjetivação de caracteres simbólicos – principalmente, mas não apenas musicais – continuamente manejados por este subgrupo.

## 1.2 METODOLOGIA

A escassez de material musicológico propriamente dito (documentos, registros iconográficos e artefatos arqueológicos) justifica a atuação do pesquisador no campo etnográfico, a fim de proporcionar um avanço no conhecimento sobre os sistemas musicais autóctones. Sobre tais dilemas ocuparam-se já os fundadores da etnomusicologia, os quais, partindo dos princípios teóricos da musicologia, também levaram em conta os aspectos psicológicos da investigação científica, abrindo um novo horizonte para pesquisa.

Metodologicamente, far-se-á uso dos pressupostos teóricos que orientam correntes recentes da musicologia histórica e da historiografia a partir de uma abordagem culturalista. Tendo em vista o caráter polissêmico da performance musical,

---

<sup>5</sup> Instrumento ibérico largamente utilizado no período colonial, cujo uso ainda hoje se faz intenso, compondo o instrumental de folguedos populares e outras manifestações culturais presentes no território brasileiro, tais como o Fandango Paranaense, as Folias de Reis do Divino Espírito Santo e de São Gonçalo, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, entre outras. Em versões manufaturadas industrialmente, o instrumento figura como símbolo de prestígio entre duplas caipiras e grupos de música sertaneja.

<sup>6</sup> Chocalho globular, generalizadamente denominado *maracá* ou *mbaraka*, entre os falantes de língua tupi. Cabe ressaltar que entre os Mbya Guarani tal instrumento é denominado *mbaraka-miri*.

assim como as dificuldades acima mencionadas, apropriar-se-á aqui da teoria etnomusicológica, cujos vínculos com a antropologia social fazem-se indissociáveis, sendo estas as principais vertentes recorrentes nesta investigação, aliadas numa perspectiva interdisciplinar a áreas correlatas, como a psicoacústica, a antropologia cultural, a etnoarqueologia e a etnografia.

Procura-se neste trabalho demonstrar que a cultura de grupos étnicos, como no caso Mbya Guarani, não se encontra, por assim dizer, parada no tempo. Antes, vem sofrendo os efeitos de um contínuo processo de transformações, de caráter tanto êmico como ético, isto é, geradas por fatores internos e interferências externas no decorrer da história. Tais transformações refletem-se também nas relações étnicas e sociológicas que culminam em manifestações ritualísticas, cosmológicas e estético-filosóficas de considerável complexidade (incluindo aí aspectos relativos às ideias, ações, inter-relações, processos criativos, armazenamento e repasse de informações).

A intensa relação de vários grupos indígenas com a sociedade nacional e todos os planos de discussão propiciados por essa dinâmica, iniciada no período colonial e consolidada nas políticas governamentais do último século, desdobram-se em eixos estruturais. Dos conflitos que cerceavam as relações entre grupos étnicos, como no caso Jê *versus* Tupi no período pré-cabralino, aos interesses hegemônicos das nações colonizadoras, que genericamente configuravam-se em ações expansionistas, cujos objetivos mercantilistas impulsionaram portugueses, espanhóis, franceses e holandeses a investir grandes cifras na instauração de novos domínios no além-mar.

Maior ênfase será dada às manifestações musicais<sup>7</sup>, que em certa medida, pode-se dizer, alinhavaram estes procedimentos, que tiveram início no legado cultural que acompanhou os degredados e aventureiros que alavancaram o processo colonial. Fala-se muito da catequese dos índios, mas pouco das dificuldades dos clérigos em controlar as “heresias” praticadas pelos primeiros colonos, altamente “tupinizados”. Na dinâmica dessa relação, a clara tendência em denegrir as manifestações

---

<sup>7</sup> Utilizando a palavra “música” como uma noção analítica (tal como “parentesco”, “poder”, “linguagem” etc.) que aponta para os discursos e linguagens do universo sonoro vocal-instrumental, como sugere BASTOS e PIEDADE (1999, p.14).

autóctones e o pouco valor dado às performáticas manifestações culturais nativas (ou mesmo à percepção destas como tais) por parte de historiadores e cronistas, que em defesa de seus princípios etnocêntricos, observavam “eventos musicais” da época como mera alegoria exótica, *souvenir* de viagem, afirmação do ímpeto aventureiro e colonizador do europeu renascentista.

Pela sua singularidade, a acanhada análise contextual de Jean de Léry ecoa colossal na literatura historiográfica, especialmente no caso Tupinambá. Léry foi o responsável pelo primeiro registro musical transcrito de que se tem notícia nas terras do Novo Mundo, um material que posteriormente recebeu arranjos a quatro vozes por outro missionário e que foi destinado posteriormente ao deleite da intelectualidade europeia do período.

É bastante extensa a bibliografia sobre as músicas dos Tupi-Guarani, incluindo-se alguns dos estudos mais antigos, como as descrições de Jean de Léry sobre os citados cantos Tupinambá (do atual Rio de Janeiro), de 1558, e a monumental lexicografia de Antonio Ruiz de Montoya, da qual faz parte um vasto universo de categorias musicais do guarani antigo, publicada em 1639, seguidos pelas etnografias clássicas e contemporâneas em que se focam grupos Guarani<sup>8</sup>, como as de Léo Cadogan, Curt Nimuendaju, Pierre e Helene Clastres, Egon Schaden, Bartolome Mélia, Maria Inês Ladeira, Aldo Litaiff, Ivori Garlet, Elizabeth Pissolato, Valéria de Assis e Graciela Chamorro, entre outros. Além de textos especificamente vinculados a questões

---

<sup>8</sup> Segundo Garlet e Assis (2004, p. 37), entre os três grupos Guarani mais estudados e citados – Kaiowá (Paĩ-Tavyterã, Kayová ou Kaiová), Nandeva (Chiripá ou Xiripá, Ava Katu Ete, Avá, Avá-Chiripá) e Mbyá (Mbya-Guarani) – pode-se concluir que embora a maior parte dos autores refira-se a essa distinção, ela é pouco explicitada, havendo, com frequência, um tratamento analítico indiferenciado a indivíduos e famílias de dois grupos distintos. “Percebe-se que o critério linguístico é o mais utilizado, entretanto sabe-se que ele é insuficiente para uma análise etnológica mais consistente. Pressupondo-se obviamente que todos são Guarani, a partir disso não se possui clareza se é pertinente apontar Kaiowá, Nandeva e Mbyá como subgrupos Guarani, ou parcialidades, ou etnias etc.” Garlet também referencia Bartolomé Melià apontando a existência de vários grupos que compõem os Guarani contemporâneos. Além dos três já mencionados, são referidos também os Chiriguano, Tapieté e os Izoceño presentes na Bolívia. Atentando ainda sobre dúvidas quanto à filiação dos Xetá e Aché-Guayaki a esta família linguística. (MELIÀ, SAUL e MURARO 1987, p. 18-19). Outros etnônimos ainda figuram na bibliografia sobre os Mbya, entre eles Kainguá, Kaiuá e Tambeaopé (Schaden, 1974, p.2-3), e Carijó (Carió, Carixó ou Kari’o), sendo a última uma denominação generalizada dos grupos Guarani que ocupavam a costa sul brasileira, no início do período colonial, território que se estendia da Barra da Cananeia até o Rio Grande do Sul, e a partir daí até os rios Paraná e Paraguai (MÉTRAUX apud LITAIF, 1996, p. 31).

etnomusicológicas, de Kilza Setti, Kátia Dallanhol, João José de Felix Pereira e Deise Luci Montardo, por exemplo.

Baseado em características linguísticas e culturais, Carlos Fausto (2005, p. 69) distingue dois blocos subdividindo o conjunto Tupi-Guarani, dispersos pelo litoral (com ramificações profundas pelo interior do continente) na ocasião da chegada dos portugueses:

ao sul, os Guarani ocupavam as bacias dos rios Paraná, Paraguai, Uruguai e o litoral, desde a Lagoa dos Patos até Cananeia (SP); ao norte, os Tupinambá dominavam a costa desde Iguape até, pelo menos, o Ceará, e os vales dos rios que deságuam no mar. As delimitações territoriais no interior do continente seriam marcadas pelos rios Tietê e Paranapanema.

A maciça utilização da música como ferramenta no trabalho catequético, tanto junto aos indígenas quanto aos colonos, tinha como uma de suas finalidades principais a manutenção da ordem secular e religiosa. Além de comentar sobre indígenas dotados de capacidades musicais notáveis, os *nhengaribas* ou músicos da terra (como eram conhecidos entre os portugueses), e sobre os extraordinários resultados alcançados em missões no Sul do Brasil, onde, no século XVIII, indígenas construía seus próprios instrumentos e executavam “música europeia de relativa complexidade técnica”, Paulo Castagna (1997, p. 276) discorre sobre a difusão de cantos cristãos, tanto em português como em língua nativa, assim como sua utilização como ferramenta de catequese:

As versões em português eram úteis para o aprendizado da nova língua e as em tupi para disseminação das ideias cristãs entre os catecúmenos e entre seus pais, menos suscetíveis ao abandono da gentilidade. Não somente as orações, mas as “cantigas de Nosso Senhor polla lingoa”<sup>9</sup> eram fáceis de aprender e quase sempre bem recebidas pelos meninos da terra, já que a música era elemento tão comum na cultura dos indígenas da costa brasileira.

---

<sup>9</sup> Em menção à carta de Manoel da Nóbrega a Simão Rodrigues, redigida em junho de 1552.

Foi talvez com essa técnica que os jesuítas lograram os maiores sucessos no ensino básico, uma vez que as dificuldades no contato com os brasis foram permanentes, mantendo sempre distantes os ideais de conversão.

Claros exemplos são as contrafacções de inversão ideológica, em que releituras eclesiásticas, visando à substituição das letras (impregnadas de conteúdo moral e ideológico) de determinadas canções ibéricas, conferiam novas conotações aos romances de época, trocando temáticas amorosas, lascivas e libidinosas por poemas devocionais religiosos (BUDASZ, 1996).

Nos domínios culturais dos mais diversos grupos étnicos, encontram-se códigos estruturais peculiares, que lhes conferem distinção e unidade; distinção em relação a outros grupos (alteridade) e unidade em relação a seu próprio entendimento de mundo: linguagem, rituais, mitologia, música entre outros domínios estéticos, religiosos e filosóficos. Conceitos instituídos simbolicamente pelo uso e reificados pela experiência – seja ela empírica ou mística.

Destina-se neste trabalho maior atenção aos Mbya Guarani, grupo étnico cujo contingente representa uma boa parcela da população indígena latino-americana, especialmente aquela situada nas regiões centro e sul brasileiras, no norte argentino e dispersa por todo o território paraguaio e em menor número no sul boliviano.

Dos incontáveis procedimentos relacionais vivenciados por esses grupos nos últimos séculos, este trabalho busca enfatizar aqueles especificamente relacionados ao seu sistema musical. Cabe-se salientar que o fato do foco estar direcionado a esta temática não exclui quaisquer outras óticas de análise, pelo contrário, complementa-as, agregando novos paradigmas ao entendimento sobre este grupo étnico, já tão vastamente referenciado. Com orientação dada pelo aparato analítico etnomusicológico, buscar-se-á ferramentas que possibilitem tal investida.

Nesse contexto, além da análise musical propriamente dita, discutir-se-á a definição de cultura como sistema simbólico, valendo-se da abordagem culturalista, proposta por autores como Clifford Geertz e Peter Gow, e de conceitos estruturalistas disseminados por Lévi-Strauss e presentes nos trabalhos desenvolvidos por antropólogos e etnomusicólogos como Carlos Fausto, Eduardo Viveiros de Castro, Rafael Menezes Bastos e Acácio Tadeu Piedade. Propor-se-á também um diálogo com

as teorias de significação musical e da semiologia, presentes nos trabalhos de Jean-Jacques Nattiez e Lortat-Jacob.

A interconexão desses pontos de vista terá o objetivo de situar metodologicamente o desencadeamento do raciocínio proposto no decorrer do trabalho, que segue no intuito de contextualizar princípios identitários, cosmológicos e sociológicos intrínsecos ao ambiente acústico, que, entre outros meios, vale-se da performance musical como um dos principais modos de disseminação da tradição cultural Mbya. Em vista da literatura produzida por cronistas e clérigos no período colonial e das produções etnográficas já mencionadas, procurar-se-á destacar informações relevantes ao entendimento de como as transformações influenciadas pelo contato interétnico (em especial entre as populações ibéricas) ecoam na sociabilidade e nas manifestações musicais Mbya, fatores responsáveis, supõe-se aqui, pela consubstancialização metonímica da viola de cinco ordens em *mbaraka* e do *mbaraka* em *mbaraka-miri*.

O trabalho de pesquisa contou com um componente etnográfico e os dados coletados em campo contribuirão para contextualizar as localidades visitadas, práticas de subsistência, reuniões musicais cotidianas e rituais de cura, inventariar caracteres materiais e simbólicos presentes em comunidades indígenas na região sul do Brasil e no leste paraguaio, além de exemplificarem as atividades sonoro-musicais com transcrições extraídas de fragmentos acústicos do cotidiano Mbya.

Do idioma guarani, utilizado largamente nas comunidades visitadas, o pouco que aprendi foi durante as incursões à campo, especialmente aquelas com destino à Ilha da Cotinga, em Paranaguá, e à aldeia de Karuguá, em Piraquara. Mesmo realizando contatos pontuais com os grupos desde 2003, as relações intensificaram-se sensivelmente entre os anos de 2005 e 2007, quando, por ocasião da execução do projeto acima mencionado, foram realizadas visitas periódicas às comunidades, onde o período de permanência era variável, desde visitas rápidas (de apenas algumas horas) a estadias mais prolongadas de até doze dias.

Como já havia se estabelecido um vínculo informal com alguns membros das comunidades, a exemplo do sr. Marcolino, Gildo e Jerá, em Piraquara, e do sr. Albino Benites, sr. Cristino da Silva, Dinarte da Silva e sua esposa Maria Fernandes, na Ilha da



Cotinga, além do jovem Dionísio Rodrigues, que, desde a primeira visita, sempre se mostrou ávido em auxiliar no trabalho de pesquisa junto à comunidade (por vezes intervindo como tradutor/intérprete e por outras instruindo-me quanto a determinadas condutas, especialmente aquelas a serem obedecidas no interior da *opy*), a interlocução evoluiu na medida em que evoluíam também as relações interpessoais junto aos membros das comunidades.

De modo geral, as informações descritas adiante foram coletadas durante conversas informais, nos pátios, ao redor das casas, nas refeições (coletivas ou junto a determinados núcleos familiares), nas viagens de visita a outras comunidades indígenas e, sobretudo, nos momentos de reflexão posteriores às atividades de reza no interior das *opy*. A informalidade como conduta apenas não esteve presente durante a aplicação de diagnóstico rápido participativo, realizado em 2006 na comunidade da Ilha da Cotinga, e no censo realizado em 2007 junto à comunidade do Cambuí (por ocasião da elaboração do projeto Kakané Porã, cujo desdobramento resultou na instituição de nova área indígena com o mesmo nome); em ambos os casos foram utilizados questionários semiestruturados a fim de que fossem tabulados aspectos quantitativos (procedência, renda, escolaridade etc.) referentes às comunidades citadas.

Nas conclusões buscar-se-á delinear as inovações paradigmáticas, a continuidade, a manutenção e a resistência cultural desses grupos frente às adversidades, frisando a importância das manifestações musicais na formação da identidade étnica entre os Mbya Guarani. Tal levantamento visa à reflexão quanto à singularidade desta parcela étnica. Entendendo-se que a língua, a cultura material e a cultura imaterial, assim como demais peculiaridades intrínsecas a este grupo, não decorrem apenas de diferenças inerentes às características culturais essencialistas; mas, mais do que isso, evidenciam os modos com que esses grupos têm reagido aos processos históricos pelos quais têm sido atravessados.

### 1.3 REVISÃO DE LITERATURA

A constante expansão do campo da Antropologia como disciplina acadêmica, bem como o desenvolvimento de novos conceitos e métodos, vem possibilitando contínuos encontros e confrontos entre os valores estéticos e práticas musicais das culturas humanas. Passamos a compreender então como tais valores, práticas e conceitos se constituíram, chegando a ser o que são, e que papel desempenharam nisso os processos de assimilação e redefinição das categorias pelas quais os seres humanos pensam seus próprios sistemas estéticos. “Nesse processo, a estética ocidental deixa de ser universal estético e se torna apenas uma estética humana entre muitas” (GOW, apud NOVAES, 1999, p.301). A Antropologia permite assim que a estética ocidental seja enriquecida pelo reconhecimento de suas fronteiras com outras estéticas humanas, tornando-se menos solitária.

O antropólogo Clifford Geertz defende um conceito semiótico de cultura, em que o homem figura amarrado a teias de significados por ele mesmo tecidas, vinculando o conceito a essas teias, e a sua análise propõe uma ciência interpretativa à procura de significados, rejeitando assim postulados de uma ciência experimental à procura de leis. Para ele, o que as pessoas chamam de “nossos dados” (etnográficos) são realmente suas próprias construções das construções de outras pessoas, propostas por estas mesmas pessoas e seus compatriotas, obscurecendo-se assim o que é mais fundamental para compreender um acontecimento particular, um ritual, um costume ou uma ideia. Pode-se assim compreender a análise como a ação de escolher entre as estruturas de significação e determinar sua base social de importância (GEERTZ, 1989, p. 4-6).

No caso da atual utilização do violão como instrumento central na condução do *jeroky*, encontramos um exemplo de como o uso decodifica significados outros que transcendem a própria apropriação de um elemento da cultura material europeia, dotando o *mbaraka* de propriedades cosmogônicas associadas ao panteão de

divindades Mbya. Neste sentido, a teoria antropológica de orientação culturalista entende que “os símbolos sagrados relacionam uma ontologia e uma cosmologia com uma estética e uma moralidade: seu poder peculiar provém de sua suposta capacidade de identificar o fato com o valor no seu nível mais fundamental, de dar um sentido normativo abrangente àquilo que, de outra forma, seria apenas o real” (GEERTZ, 1989, p. 94).

Elen Basso (apud MONTARDO, 1998, p. 2) identifica o som e a performance musical como os elementos mais salientes no todo do ritual coletivo entre os Kalapalo (um dos quatro grupos de língua Karib que habitam a região do Alto Xingu), enfatizando que o mesmo deve ser entendido como um “sistema modelador primário”, enraizado na prática social e no entendimento do ambiente. Ainda neste sentido, Rafael Menezes Bastos e Acácio Tadeu Piedade partem do princípio de que o universo musical não pode ser entendido como autônomo e que as músicas devem ser estudadas de forma integrada aos outros domínios da cultura. Essa abordagem holística é defendida também para o caso interno, em relação à própria música. Em referência à obra de Jean-Michel Beaudet (1997) junto a comunidades Wayãpi do baixo Amazonas, os autores ainda sugerem a ideia de que a música não pode ser vista como uma consequência da estrutura social, mas sim como um importante meio – tipicamente de comunicação – para constituir e organizar a sociedade (BASTOS; PIEDADE, 1999, p. 3).

Viveiros de Castro, ao expor a noção de sociedade, propõe três referências de interesse: o componente populacional – como sinônimo de “povo” – tipo específico de humanidade; o componente institucional-relacional equivalente a “sistema” ou “organização social”, destacando-se aí o quadro sociopolítico, morfologia, normas jurais e configurações características das relações sociais; e por fim o componente cultural ideacional, em que se substitui frequentemente sociedade por cultura com ênfase nos conteúdos afetivos e cognitivos do cotidiano grupal: “conjunto de disposições e capacidades inculcadas em seus membros através de meios simbólicos variados, bem como os conceitos e práticas que conferem ordem, significação e valor à totalidade existente” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 298-99). A ênfase no componente cultural

ideacional dar-se-á pelo fato de que este apresenta maiores afinidades com a exposição subsequente.

Dos volumes clássicos sobre a etnografia guarani, procuro estabelecer uma ponte comparativa a fim de subsidiar apontamentos etnográficos apresentados no terceiro capítulo. Nimuendaju<sup>10</sup> servirá sensivelmente de apoio no desenvolvimento do texto; a riqueza das narrativas pessoais e o brilhantismo etnográfico compõem seu trabalho, que, além de apresentar referências bibliográficas seculares, como Montoya, Gottfried, Krause, Steinem, Soares de Souza e Thevet, compila o trabalho de autores como Tastevin e Nordedenskiold, contemporâneos à sua experiência entre os Apapocuva, somando ainda citações de documentos de instituições estatais entre outros dados de interesse. Cabe ressaltar a influência de sua obra em trabalhos como: *Migrations historiques des Tupi-Guarani* (1927), de Alfred Métraux, e *Aspectos fundamentais da cultura guarani* (1974), de Egon Schaden, além de ser largamente citado nos demais trabalhos desenvolvidos sobre o tema.

Maxime Haubert também contribui expressivamente para a apreensão de fatores da sociabilidade guarani, coletando relatos e documentos sobre as relações entre indígenas e jesuítas nos tempos das missões. Sobre esse tema ainda encontramos vasta reflexão nos textos organizados por John Monteiro e Francisca Azevedo, por ocasião da comemoração do quinto centenário da “descoberta” do Novo Mundo. Destacam-se aí os trabalhos de Mário Maestri Filho, que narra o cotidiano do Brasil quinhentista a partir das relações burocráticas envolvendo a coroa portuguesa e a ordem jesuítica; de Paulo Castagna, que discorre sobre a utilização da música como instrumento catequético, apontando seus principais disseminadores e compilando o repertório religioso executado na época; e de Eduardo Peñuela Cañizal, que, a partir de

---

<sup>10</sup> Segundo Viveiros de Castro, “o estudo pioneiro de Curt Nimuendaju (1914) sobre a mitologia e a escatologia Apapocuva-Guarani inaugura o período moderno na etnologia Guarani. É ele que vai influenciar Métraux e vai colocar na atualidade a famosa questão do profetismo Guarani. É com esse trabalho igualmente que o tema do pessimismo histórico Guarani se introduz [...] Ali, além de uma minuciosa reconstrução histórica das migrações Nandeva em busca da Terra Sem Males, achamos um exame do xamanismo e do profetismo, uma descrição da cosmologia e do ciclo de criação e dados valiosos sobre a complexa teoria Guarani sobre a alma e a pessoa (que envolve as polaridades palavra/comida, divindade/animalidade, osso/carne etc.). É com Nimuendaju ainda que se inicia a longa discussão sobre a natureza e o grau da influência jesuítica na cosmologia Guarani” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 100-101).

códices ameríndios da Mesoamérica, discute o fenômeno dialógico de comunicação propiciado pela intersecção de códigos autóctones e europeus no período que se seguiu ao contato; além das etnografias sobre grupos Guarani citadas acima. Destas, destacam-se aqui os trabalhos de Deise Lucy Montardo e de Elizabeth Pissolato, fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa; a primeira por desenvolver profundo estudo etnomusicológico sobre os grupos Guarani, com ênfase no subgrupo Kaiowá, apresentando aspectos comparativos das práticas musicais entre grupos Guarani; e a segunda por demonstrar, na elaboração de seu trabalho etnográfico, profunda sensibilidade quanto à sociabilidade Mbya, incluindo-se a concepção metafísica da pessoa Mbya. Também serão mencionados os trabalhos de Moreno Saraiva Martins (2007), que se utiliza do termo *ywyra'ídjá* como hipótese de aproximação inter-relacional entre ele e seus interlocutores indígenas, a partir daí discorrendo do xamanismo às relações de contato interétnico; além de Mara Souza Ribeiro Mendes (2006), que a partir do *Xondaro* traça uma etnografia do mito e da dança guarani como linguagens étnicas.

Mesmo tendo como foco de seus estudos a etnia Xikrin, um dos grupos falantes da língua Mebêngôkre, pertencente à família linguística Jê, a centralidade das reflexões de César Gordon sobre “o que faz os Xikrin desejarem os objetos produzidos pelos brancos (qual o significado destes objetos para eles), e o que esses objetos ‘fazem’ quando entram no sistema de circulação de valores Xikrin (quais suas implicações para o modo Xikrin de produção social)” pode contribuir sensivelmente para o desenvolvimento do presente trabalho (GORDON, 2005, p. 38).

Quanto à análise musical propriamente dita, utilizar-se-á na construção do texto conceitos como os de ambiente acústico e morfologia sonora, em empréstimo à teoria da paisagem sonora proposta por Murray Schafer, selecionando, a partir deste universo, eventos musicais de interesse. Em referência à pesquisa de Anthony Segger junto aos Suyá, ressalta-se aqui a utilização de transcrições melódicas, de narrativas etnográficas com foco na performance musical e na análise laboratorial de características físicas do som (altura, intensidade, duração e timbres) como pontos de interesse.

A partir dos autores supracitados, procurar-se-á extrair informações inerentes ao sistema musical Mbya, seu contexto e sociabilidade, esboçando aspectos históricos e etnográficos no intuito de refletir sobre sua prática musical, seus desdobramentos e transformações presentes nas práticas musicais diárias entre os Mbya na atualidade.



## 2 SIMBOLOGIA MBYA, MÚSICA E RITUAL

### 2.1 CULTURA E RELIGIÃO COMO SISTEMAS SIMBÓLICOS

Para Geertz, as diferenças teóricas, relativas em quaisquer casos, que surgem nas ciências experimentais ou observacionais entre “descrição” e “explicação” podem ser entendidas como, de forma ainda mais relativa, as diferenças entre “inscrição” (“descrição densa”) e “especificação” (“diagnose”); “entre anotar o significado das ações sociais particulares para os atores responsáveis por essas ações e afirmar, tão explicitamente quanto nos for possível, o que o conhecimento assim atingido demonstra sobre a sociedade na qual é encontrado e, além disso, sobre a vida social como tal”. Para este autor, as duas principais vertentes do trabalho etnográfico consistem em descobrir as estruturas conceituais que informam os atos dos nossos sujeitos, o “dito” no discurso social, construindo-se um sistema de análise em cujos termos o que é genérico a essas estruturas, o que pertence a elas porque são o que são, se destacam contra outros determinantes do comportamento humano. Geertz argumenta que “em etnografia, o dever da teoria é fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo – isto é, sobre o papel da cultura na vida humana” (GEERTZ, 1989, p.19).

Contraponto de ordem epistemológica, a advertência dada por José Jorge de Carvalho parte de pressupostos analíticos com base em descrições “leves”, tendo em vista a metodologia aplicada em seu trabalho *Transformações na sensibilidade musical contemporânea*. Das impressões (textuais) do autor, utilizadas como expressão de suas reações, soltas e abertas, ao impacto que lhes causaram as experiências musicais às quais foi submetido:

Às vezes a mera descrição do ocorrido em uma determinada situação (...) outras vezes, delineio minha reação frente a um determinado fato musical sem descrevê-lo em detalhes, na expectativa de que abra novos caminhos, de

releitura e re-observação, quer dizer, a novas audições dessa realidade musical particular (CARVALHO, 1999, p. 55).

Mesmo epistemologicamente concorrentes, ambas as abordagens contribuirão na reflexão proposta. Tanto para Geertz quanto para Carvalho, a experiência etnográfica reconhece e valoriza relevantemente a posição do pesquisador, levando em conta que este vincula seus próprios juízos prévios sobre o que pensa seu interlocutor, o que pretendia ou o que se imagina que este pretendia enquanto realizava esta ou aquela colocação.

Neste sentido, vale ressaltar a substancial contribuição dada por Marshall Sahlins na abordagem teórica utilizada como fio condutor em *Ilhas de História*, em que defende a ideia de que “um evento transforma-se naquilo que lhe é dado como interpretação. Somente quando apropriado por, e através do esquema cultural, é que adquire uma significância histórica”. Para Sahlins, o evento é “a relação entre um acontecimento e a estrutura (ou estruturas): o fechamento do fenômeno em si mesmo enquanto valor significativo, ao qual se segue sua eficácia histórica específica”. Da interposição de um terceiro termo entre a estrutura e o evento, propõe uma síntese situacional por ele denominada “estrutura da conjuntura”:

“estrutura da conjuntura” é a realização prática das categorias culturais em um contexto histórico específico, assim como se expressa nas ações motivadas dos agentes históricos, o que inclui a microssociologia de sua interação. [...] A estrutura da conjuntura, enquanto conceito, possui um valor estratégico para determinação dos riscos simbólicos (por exemplo, de referência) e das reificações seletivas (por exemplo, pelos poderes estabelecidos) (SAHLINS, 2003, p. 15-16).

O conceito é providencial ao entendimento das dinâmicas inerentes à apropriação seletiva de itens simbólicos, neste caso, especificamente, ao tratarmos da instrumentação ibérica adotada pelos Mbya no contexto colonial e que ainda hoje perdura como evidente prerrogativa ritualística inerente a este grupo étnico.

Geertz sugere que a participação em sistemas particulares, como a arte, por exemplo, torna-se possível apenas através da participação no sistema geral de formas simbólicas denominado cultura, afirmando que se tivermos a intenção de elaborar uma semiótica da arte, ou de um dado sistema qualquer de indicadores que não seja

axiomaticamente independente, “teremos que nos dedicar a uma espécie de história natural de indicadores e de símbolos, uma etnografia dos veículos que transmitem significados” (GEERTZ, 2004, p.179). Neste sentido, o que permite a existência de tais indicadores e símbolos, tais transmissores de significado, é o papel que desempenham na vida de uma sociedade ou em algum setor desta. Esta perspectiva entende o significado também como uso ou, mais precisamente, o surgimento do significado a partir do uso. Longe de uma defesa ao indutivismo e avesso à mera catalogação de instâncias, Geertz defende que os poderes analíticos da teoria semiótica sejam empregados em investigações que examinem os indicadores em seu habitat natural, universo cotidiano onde os atores olham, nomeiam, escutam e fazem.

Ludwig Wittgenstein (1975), ao dedicar-se a compreensão dos aspectos da linguagem, das palavras e do significado em sua obra *Investigações Filosóficas*, acerca do uso das palavras, comenta que a função principal da linguagem não era nenhuma representação lógica, mas sim a comunicação social. Assim como Geertz, Wittgenstein defende que os sinais e os signos adquirem vida no uso. A palavra, no que se refere à linguagem, adquire o seu significado como um movimento em um processo comunicativo. Intrinsecamente ligada aos usos que as pessoas, os grupos, as comunidades e sociedades fazem dela. Para Wittgenstein (1975), o significado vincula-se ao uso, ou seja, o significado não é compreendido como algo pré-fixado, rígido, imutável; o significado depende do “jogo”, “o significado verbal é uma construção social”.

Também neste sentido, Wazlawicz (2007, p.11) sugere que “o significado da música depende do jogo, da cena, do cenário, do contexto, dos personagens, dos músicos, instrumentistas, cantores, ouvintes, suas canções e suas narrativas. Depende do sujeito que utiliza a música, que com ela se relaciona e com ela está implicado, que constrói seus significados com base nesta relação”. Indicando a existência de uma construção social e particular do “significar” em música, sempre levando-se em conta um determinado contexto social.

Evidentemente, tais sistemas simbólicos nem sempre funcionam da mesma forma ou permanecem estáveis em situações de confrontos entre culturas. No caso específico dos grupos Tupi-Guarani, Carlos Fausto utiliza como hipótese de trabalho o

fato de que o contato com o cristianismo missionário e a experiência colonial conduziram a uma crescente negação do canibalismo como fundamento do poder xamânico e da reprodução social, processo por ele denominado de "desjaguarificação". Inicialmente, o autor traça um delineamento histórico, apontando práticas colonialistas de "redução e amansamento dos selvagens", tecendo comentários sobre a ocupação luso-espanhola, o genocídio e o trabalho de catequização, em que os Guaraní aparecem aceitando "docilmente" a catequese, graças à virtude dos padres ou a uma espécie de pré-adaptação de sua cultura ao cristianismo. Relaciona-se este relativo sucesso ao fato de que na religião tradicional destes grupos já se contemplava o entendimento de um "paraíso" fora da terra, termo consagrado por Nimuendaju como *Yvy Marãey* (terra sem mal) e largamente utilizado nos trabalhos etnográficos que se seguiram, inclusive os de Egon Schaden, que sugere que "toda a vida mental do Guaraní converge para o Além" (1954, p.248). Fausto propõe que a Antropologia não fez dessa inclinação para o Além um motivo de conversão, mas de resistência, tradição e memória.

Embora não monolítica, a imagem dos Guaraní no século XX construída pela Antropologia supunha tal continuidade no que se refere a religiosidade, questão apontada pelas cosmologias contemporâneas quase como uma sobrevivência proto-histórica intocada pelo processo colonial. De um lado, o milagre da conversão, de outro, a persistente resistência da crença como fundamento de uma identidade impermeável à mudança e à alteridade. Entre estes dois polos opostos apresentados por Fausto, o da descontinuidade e continuidade puras, "existe um terreno de dúvida e de inquietude, mais produtivo do que o das imagens extremas e pacificadas" (FAUSTO, 2005, p. 03).

Schaden preocupou-se em mapear os traços não tradicionais presentes na vida indígena, insistindo que a religião guarani sofrera profundas influências cristãs, mas que a assimilação de novos elementos não teria obliterado e sim acentuado "ao extremo certos valores centrais da própria doutrina tribal primitiva, reinterpretando ensinamentos do Cristianismo segundo o espírito desta" (1964, p.105). Já Cadogan apresenta os Mbya do Guairá como uma população isolada, que teria mantido suas tradições na "original pureza", sem modificação por influência cristã, seja no tempo das missões

jesuíticas ou em períodos mais recentes (1959, p.05). Predominam em ambos os casos noções de preservação e identidade (FAUSTO, 2005).

## ÍNDIAS E TEMPLÁRIOS

Usualmente entendida como um acidente de percurso, quando se questiona a intencionalidade da ocupação do Brasil, evidencia-se um real interesse pelo “novo continente” apenas depois de iniciada a exploração do pau-brasil. Entretanto, Brandão (1997, p. 295) aponta a fundamental importância que o domínio do litoral brasileiro teria para o controle estratégico da rota atlântica para o Oriente:

Essa importância não se devia somente ao fato de se poder contar com portos de abastecimento, aguada e reparos... como também, e principalmente, devido ao fato de que os trajetos dos veleiros oceânicos são definidos não somente pelos regimes de ventos, mas também em função das correntes marítimas.

O caminho marítimo para as Índias atendia, primordialmente, aos interesses da burguesia mercantilista portuguesa, ao conseguir romper o monopólio dos mercadores italianos e da ordem dos Hospitalários de São João de Jerusalém – ordem militar que mantinha uma intensa rivalidade com a Ordem dos Templários, extinta por decreto de um tribunal eclesiástico em 1312. Brandão (1997, p. 294) observa que

após um obscuro e tumultuado processo deflagrado por Felipe, o Belo, rei da França, e pelo papa francês Clemente V, ficando então estabelecido que todos os bens templários deveriam ser incorporados ao patrimônio da ordem São João de Jerusalém, ou os Hospitalários [...], D. Dinis, rei de Portugal, não obedeceu à determinação papal em seu reino. Com a morte de Clemente V, em 1314, seu sucessor, João XXII, por interferência de D. Dinis, criou a ordem de Cristo, nova ordem de caráter militar, sediada em Portugal e formada por monges da extinta ordem [dos Templários] e por todo patrimônio templário em solo português.

Desse modo, Brandão avança que a criação da Ordem de Cristo, a qual se destinava institucionalmente o processo missionário brasileiro, deveu-se não somente ao espírito piedoso de D. Dinis, mas refletia interesses maiores entre o rei português e

os templários, que nestes domínios mantiveram seus monges e seus bens. A associação da atuação da Ordem de Cristo à questão do expansionismo marítimo português deve-se principalmente à Escola de Sagres e ao espírito empreendedor de D. Henrique, que mesmo com poderes reduzidos, devido à sua idade, figura como proeminente personagem histórico no processo do descobrimento, como prossegue Brandão (1997, p. 294):

junto dele estava uma poderosa ordem possuidora de conhecimentos e recursos que, aliados aos interesses da coroa e aos investimentos advindos da burguesia mercantilista portuguesa, seriam imprescindíveis na realização de um empreendimento de tal magnitude. Considera-se usualmente que esse processo expansionista tinha como objetivo primordial atingir os principais centros comerciais do oriente, contornando-se o continente africano, a fim de fugir do bloqueio imposto pelos mulçumanos após a queda de Constantinopla. Contudo, o tráfico mediterrâneo com o oriente nunca esteve totalmente fechado durante todo o século XVI, principalmente aos negociantes das cidades italianas, servindo estes como intermediários no comércio de especiarias entre os mulçumanos no leste e europeus do norte no ocidente.

Cientes da importância estratégica dada ao domínio da região litorânea do Brasil, especialmente no que diz respeito à navegação para além do Cabo da Boa Esperança, até o encontro com a corrente das Falklands, que vinda do polo sul dirige-se ao extremo sul do continente africano, voltam-se novos olhares aos domínios lusitanos em continente sul-americano, consonantes tanto com os objetivos da Coroa Portuguesa quanto com os da Ordem de Cristo.

Após a morte de D. Manuel e a ascensão de D. João II ao trono português, inúmeros contratempos afligem a soberania portuguesa no Brasil, “sendo os mais preocupantes as constantes revoltas indígenas e invasões por parte daqueles que não reconheciam a soberania de Portugal e os direitos da Ordem de Cristo nestes territórios, sem a disponibilidade de contingente militar e de colonos para fazer frente às invasões estrangeiras e à “máquina de guerra Tupi-Guarani”, D. João III institui o regime de governo-geral nomeando Tomé de Souza e redigindo um Regimento, “documento que devido à sua importância é considerado por alguns estudiosos como a primeira constituição brasileira” (TAPAJÓS, 1956, p. 219; BRANDÃO, 1997, p. 297). No documento verificam-se as diretrizes determinantes do processo de conversão religiosa e as delimitações espaciais referentes aos estabelecimentos missionários. Para



Brandão (1997, p. 297), o processo subentendia estrategicamente a apropriação da força guerreira nativa, unindo assim o militar ao religioso:

a política expressa no Regimento é a de guerra, inicialmente às nações hostis, procurando deslocá-las da costa para o sertão, a fim de preservar o espaço litorâneo sob o controle das nações aliadas, cooptadas para o projeto colonial por meio da conversão religiosa. Sob o ponto de vista estratégico militar, o regimento colocava o índio perante a opção de incorporar-se ao conquistador, adotando o cristianismo, ou ter que enfrentar as forças coloniais, formadas principalmente por “cristãos” originados das diversas nações indígenas, armados e adestrados militarmente.

O conteúdo expresso no regimento pode ser entendido como um dos determinantes para as diferenciações estabelecidas entre o processo colonial lusitano e hispânico, “em nenhum momento delega D. João III, a qualquer instituição religiosa ou autoridade civil, o direito de *repartimiento* ou *encomienda*, tão usado na América Espanhola, ou qualquer outro poder tutelar sobre os índios cristianizados.” (idem, p.298). O autor ainda enuncia o fato de que, ao contrário das colônias espanholas, onde foram aplicadas legislações específicas, como no caso da redação das Ordenações das Índias, a colônia portuguesa subordinava-se à legislação vigente em Portugal na ocasião da elaboração do regimento citado, as Ordenanças Manuelinas.

## TRANSLITERAÇÃO

Nos embates entre missionários e indígenas até recentemente, o que estava em jogo não era um conflito entre duas “religiões”, mas sim uma rede social em que se traficavam não apenas bens, mas signos continuamente reinterpretados. Fausto argumenta que “os missionários não podiam controlar os significados produzidos na relação com os índios; suas ideias, uma vez postas em circulação, ganhavam autonomia em relação à origem”. Para ele, o problema central para os missionários era que seus ensinamentos não induziam os índios a retornarem a uma identidade perdida – supostamente a tradição judaico-cristã – mas sim a se apropriarem dos poderes extraordinários que os europeus, e em particular os padres, pareciam possuir. Torna-se

evidente que a apropriação do imaginário e do poder dos missionários raramente passou pela devoração literal, que era um dos procedimentos classicamente utilizados entre os Tupi-Guarani para a captura de identidades e subjetividades (FAUSTO, 2005, p. 9).

O capítulo 23 do regimento redigido por D. João III, por ocasião da instauração do regime de governo-geral no Brasil, trata da importância da conversão religiosa do indígena. Mesmo que outras ordens católicas tenham enviado missionários para a América portuguesa, certamente os maiores empreendimentos e êxitos foram galgados pelos jesuítas. Castgna (1997, p. 276) atenta ao fato de que “foram os inacianos os que mais se empenharam na catequese dos indígenas, até que a lei de 3 de setembro de 1759 os obrigasse a se retirar de seus domínios”. Cabe salientar a maciça influência da documentação jesuítica nos estudos historiográficos e musicológicos referentes aos primeiros séculos de inserção luso-espanhola em território sul-americano. Maestri Filho aponta a dependência anímica relativa à comunicação por cartas entre os colonos e o império português, a lentidão e os extravios das cartas remetidas, a desolação em terras estrangeiras e as dificuldades em relação à compreensão da língua como empecilhos vultuosos à empreitada jesuítica, e que viriam a contribuir largamente para a historiografia contemporânea<sup>11</sup>.

Instaurada institucionalmente em terras brasileiras em 1549, a ordem jesuítica comprometia-se em fazer uma ponte entre o mundo feudal e o Renascimento, colocando a razão a serviço da fé. A estreita relação dos membros da Companhia de Jesus com a Coroa Portuguesa e a cúpula eclesiástica romana proporciona o envio de membros de formação intelectual bastante “elevada”, ou seja, um corpo institucional formado em renomadas universidades europeias. Mesmo considerando a sua formação filosófica e religiosa, os jesuítas encontraram na língua a primeira barreira à efetivação de seus trabalhos de catequese e conversão dos “gentios”, sendo árduo o cotidiano junto aos nativos. Além do componente lingüístico e de concepções culturais, como a poligamia, a antropofagia, a nudez e a liberdade sexual, um antagonismo ideológico

---

<sup>11</sup> Segundo Maestri, “o afincamento e prolixidade com que os jesuítas mandavam e pediam notícias não só minoraram o isolamento em que se achavam nos primeiros tempos. Brindaram igualmente os futuros historiadores com uma abundante documentação histórica de singular importância” (MAESTRI FILHO, 1997, p. 218).

entre o ímpeto colonizador e as orientações filosóficas e religiosas inerentes ao trabalho catequético também pode ser evidenciado. Além das dificuldades de comunicação com os indígenas, os sacerdotes também encontravam dificuldades no diálogo com os colonos ali estabelecidos, tendo-se em vista a eminente tupinização de seu vocabulário.

O conflito ideológico apresenta-se, por um lado, no mercantilismo que orienta o homem renascentista na busca por riquezas nos mais recônditos cantos do mundo e, por outro, na missão jesuítica de difundir o evangelho para estes “selvagens” recentemente apresentados ao “mundo civilizado” – em cumprimento à vontade divina, na interpretação do europeu de origem ibérica.

Maestri Filho entende a obra missionária como pateticamente difícil e complexa: “Comerciantes e colonos unificavam o mundo, internacionalizando a economia, os jesuítas soldavam as fendas abertas na certeza das revelações pelas grandes navegações e pela descoberta de um quarto continente” (MAESTRI FILHO, 1997, p. 219).

O ensino musical sempre foi intenso durante a permanência jesuítica, como bem sublinham Manuel Carlos de Brito, Paulo Castagna e Maxime Haubert. “Desde muito cedo a música e a dança foram utilizadas pelos portugueses como meio de comunicação ou de afirmação quando dos primeiros contatos<sup>12</sup> com outras culturas” (BRITO, 1992, p. 66).

Discorrendo sobre o fenômeno da divinização, em que um texto completamente novo é adaptado a certa melodia preexistente, Rogério Budasz atenta que em alguns casos as versões contrafactas de melodias ibéricas mantêm tão pouco da composição original que não se pode mais falar em refundição de texto. O autor entende que “a tentativa de transplantar a mensagem católica através de formas literárias europeias

---

<sup>12</sup> Já na carta de Pero Vaz de Caminha a D. Manuel, em seu relato descritivo sobre a descoberta do Brasil no ano de 1500, figuram referências musicais dispersas ao longo da narrativa de aproximação entre navegadores e índios. O texto demonstra a utilização da música como componente de dupla função, atendendo à realização de procedimentos protocolares e sublinhando a afirmação de poder próprio, funções expressas na execução de música cerimonial de trombetas e atabales, juntamente com salvas de artilharia. Brito também comenta que tais condutas, de caráter diplomático, incluem a oferta de presentes, “entre os quais instrumentos musicais, nomeadamente órgãos, que se pretendem venham a ser posteriormente utilizados na sua função litúrgica pelos missionários” (BRITO, 1992, p. 66).

para um universo completamente diferente de uma língua que possuía outra estruturação, outros ritmos e outras sonoridades era no mínimo problemática”. Tendo os textos de Padre Anchieta como objeto de sua pesquisa, atribui a capacidade de síntese inerente à sua obra como um de seus aspectos mais fascinantes.

Quanto a termos “intraduzíveis”, estes exigiam dos missionários dotes neologísticos na forja de novas palavras, valendo-se de expressões correlatas pertencentes ao imaginário do indígena. Como exemplo, comentado por Alfredo Bosi, o termo *karaibebê*, profeta-voador, vocábulo cunhado por Anchieta a fim de representar a figura bíblico-cristã do anjo. “Embora o conteúdo fosse católico, é improvável que fosse percebido como tal”, parafraseando Bosi: “[...] *Karaí* é tanto o homem branco quanto o profeta-cantor guarani, a *santidade*, que vai de tribo em tribo anunciando a Terra Sem Mal. Mas em que pensariam os índios acoplando *karaí* à idéia de vôo expressa em *bebê*? Nos seus próprios xamãs nômades e videntes, mas agora dotados de asas? Ou então em portugueses alados?” (BOSI apud BUDASZ, 1996, p. 75).

Budasz sublinha que o uso de elementos da mitologia tupi para traduzir os simbolismos da mitologia europeia poderia resultar em um terceiro plano, “uma espécie de meio-termo entre a religião europeia e a ameríndia”.

A eficácia da música e da dança como instrumentos de persuasão e colonização havia sido notada já nos primeiros contatos portugueses no Brasil, e caberia aos jesuítas o papel de sistematizar este uso, visando objetivos bem definidos. Anchieta explorou estas características em seu teatro e outras obras de caráter didático, inseridas no projeto religioso da Companhia de Jesus para o novo continente. Sem dúvida, muito do impacto que causavam em seus ouvintes devia-se à novidade: o idioma era o tupi, mas a estruturação em versos com rimas, as melodias ibéricas sobre as quais eram cantadas e os novos instrumentos trazidos da Europa formavam um conjunto de grande atratividade. [...] citando os comentários de Décio de Almeida Prado [1993, p.20], há o “aspecto lúdico do teatro, entendido como jogo, brincadeira, porta imaginária através da qual entravam com enorme entusiasmo os índios, simulando ciladas, declarações de guerra, combates navais” (BUDASZ, 1996, p.75-76).

## MOBILIDADE

Tendo em vista as referências construídas pela etnologia guarani no século XX, em que o tema das migrações é circundado por uma religiosidade “autenticamente” Guarani e mitos nativos e uma religião voltada para o “além” estariam no centro destes movimentos de deslocamento, sobretudo em direção ao Atlântico, Pissolato (2007) dedica à mobilidade Guarani papel de suma relevância em seu trabalho. Para ela, a mobilidade não se vincula apenas ao sucessivo deslocamento de parentes por localidades onde podem estabelecer residência, mas relaciona-se a capacidades pessoais adquiridas com o tempo, cujas constantes atualizações produzem efeitos concretos nos indivíduos envolvidos, configurando de maneira visível situações coletivas em espaços e tempos diversos. A atenção aos estados individuais de contentamento ou insatisfação nos mais variados contextos vivenciados são cruciais às tomadas de decisões; seguir lideranças, trilhar seu próprio caminho ou ainda deslocar-se levando consigo alguns dos seus (parentes) são possibilidades sempre postas.

Retomando o estudo linguístico clássico de Ruiz de Montoya (1876), cuja tradução de *yvy mara e'y* apresenta-se no sentido de “solo intacto, não edificado”, Bartolome Melià (1981, p. 10-11) desloca o foco da discussão às implicações econômico-ecológicas implícitas nos deslocamentos de grupos Guarani. Dessa maneira, o mito estaria vinculado a noções e práticas econômicas caracterizadas pelo *teko* Guarani<sup>13</sup>, “modo de ser”, entendendo a estada terrena de modo cíclico, permeada pela dualidade abundância/carência. A abordagem proposta por Melià demonstra motivação múltipla no fenômeno da movimentação desses grupos, não perdendo de vista o caráter mítico-religioso estabelecido em sua base, fundamentalmente de cunho “espiritual”, tendências que podem ser percebidas em trabalhos posteriores, como os de Garlet (1997), Ladeira (2001), Chamorro (1995, 1998), Mello (2001) entre outros. Outra

---

<sup>13</sup> As noções de *teko* e *tekoa* passam a ocupar lugar central nas análises contemporâneas sobre a maneira de viver dos Guarani em geral e a mobilidade *mbya* em particular. Para o termo *teko*, Montoya apresenta os seguintes significados: “ser, estado de vida, condição, estar, costume, lei, hábito”. Termo recuperado por Melià para afirmar esta noção como “identidade singular”, “modo de ser”, “modos de reciprocidade social”, “formas econômicas”, “modo religioso”, implicações de uma dimensão concreta da espacialidade, que por sua vez, é traduzida pelo termo *tekoa* (PISSOLATO, 2007, p.108).

contribuição ao tema foi o trabalho realizado por Ivori Garlet (1997), que defende a ideia de ampliação territorial relativa a eventos do contato, utilizando-se de noções de “desterritorialização e reterritorialização”, explicando a reorganização territorial e sua utilização de maneira “circular”, “território aberto, descontínuo e sem fronteiras definidas, razão pela qual pode ser continuamente ampliado a partir da incorporação de novos espaços”.

Por vezes traduzida como correlata à noção de ocupação espacial (aldeia), a *tekoa*, segundo Pissolato, deve ser entendida como dimensão espaço-temporal, a própria manifestação do *teko*, constituída a partir do momento em que possibilita ao grupo desempenhar plenamente sua forma tradicional de vida. O entendimento da condição precária da terra cria demandas em busca de melhores contextos, “assim, *teko* não existe como dado, é a própria busca em si mesma”, vivenciada por cada um a sua maneira, seu jeito, seu costume, conhecimentos que podem ser adquiridos a partir da experiência dos “antigos” ou a partir do que se conhece com base nas próprias experiências. A referência ao “antigo” não se apresenta como simples traço de continuidade e de memória de um “modo tradicional”, mesclando-se de maneira dinâmica às constantes alterações do próprio modo de vida, com objetivo último de se permanecer, vivendo (PISSOLATO, 2007, p. 120).

A dinâmica de constantes alterações vivenciadas pelos Mbya também é ilustrada pela inserção de instrumentos musicais ibéricos e a elaboração de novos paradigmas inerentes a essas incorporações, visando atribuir-lhes significação cosmogônica. Efetivamente, tal reflexo extrapola a mera apropriação tecnológica, influenciando de maneira mais ampla o próprio sistema musical Mbya, configurado por círculos concêntricos, aberto à inventividade de seus atores e, em contrapartida, hermético quanto às subjetividades de seu conteúdo.

Baseada na reflexão de Maria Inês Ladeira (2001), autora também influenciada pelos enunciados de Melià, Pissolato descreve que “mover-se na Terra relaciona-se à compreensão dos ritmos cíclicos, à necessidade de pôr em funcionamento a rede de sociabilidade mbya e ao cumprimento de uma orientação religiosa: a de fazer perdurar e estender (espalhar) na Terra este “modo de vida ‘verdadeiro’”, legado das divindades, aos “verdadeiramente” humanos, os Guarani” (LADEIRA, 2001, p. 111).

Em vista da importância dos rituais noturnos de canto e dança na manutenção desta rede de sociabilidade sugerida por Pissolato, cabe evidenciar este espaço de inter-relacionamento como importante meio de disseminação dos modelos de orientação religiosa e também importante ferramenta de manutenção linguística e cultural do grupo, além de acentuar relações de parentesco, consanguinidade e afinidade, presentes no cotidiano das comunidades e refletidas na participação coletiva nestas atividades.

Valendo-se da contradição entre “sociedade” e “religião” proposta por Hèlene Clastres (1975), Pissolato comenta o notável rendimento do tema, que já figurava na obra de Nimuendaju (no caso da teoria dual da alma e da divinização da pessoa pela ascese), articulando aspectos sociológicos e cosmológicos, produzindo interpretações simultâneas relativas à pessoa e à sociedade guarani. Cabe observar a influência de H. Clastres na elaboração de um modelo tupi-guarani proposto por Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha (1985), em que a diferença fundamental na leitura desta “negação do social” pelo “religioso”, que os autores marcam em relação à interpretação de Hèlene Clastres, aponta para o fato de que aquilo que se salva no discurso dos profetas, o que é negado por eles – ou seja: o canibalismo e a guerra – corresponderia justamente ao fundamento da sociedade Tupi-Guarani<sup>14</sup>.

Com base nos relatos coletados e analisados por León Cadogan (1959), pode-se demonstrar o intenso interesse Mbya na busca de um estado de “perfeição-maturação” *aguyje*, capaz de manter boas condições de vida terrena e continuidade humana em um mundo entendido como imperfeito. Nesta linha de raciocínio, Schaden (1962, p.161-83) aponta que o “mito do paraíso” *yvy mara y* (Terra Sem Mal) desempenha um importante papel entre os Mbya, já que apenas este grupo apresentaria a prática de migrar para o litoral atlântico, distintamente dos subgrupos Ñandeva e Kaiowá. Assim, Schaden

---

<sup>14</sup> John Monterio sugere que grande parte das diferenças existentes entre os Guarani e os Tupi da costa advém de uma questão de abordagem: se para etnologia a guerra constituía o motor da sociedade Tupinambá, os estudos guaranis sublinham a religião como elemento unificador. Do mesmo modo, a antropofagia guarani aparece com pouco destaque na bibliografia. Neste caso, talvez possamos debitar a culpa por este enfoque seletivo à “projeção etnográfica”, pois se a guerra e o canibalismo já haviam deixado de existir a muito entre os Guarani, no caso dos Tupinambá desapareceram junto com a guerra, ainda nos séculos XVI e XVII. No entanto, as fontes espanholas, jesuíticas e portuguesas apontam para a importância central da guerra nas relações entre grupos guaranis locais (MONTEIRO, in: CARNEIRO DA CUNHA, 1992, p. 480-81).

sugere que a crença no paraíso como *aguydjê*, “estado místico de bem-aventurança obtido por um cultivo especial de vivências sobrenaturais e uma conduta virtuosa”, reforçaria sua hipótese da influência missionária jesuítica na junção dos temas míticos do paraíso e do cataclismo, reelaborando o princípio delineado por Cadogan, ampliando sua expressão na “marcha para o leste”.

Das mudanças e andanças testemunhadas durante as breves estadas junto aos Guarani, faz-se pertinente enumerar como principais motivadores a busca por melhores dias, melhores terras e melhores relacionamentos. Viver bem, estar bem consigo e com os seus surge como mote fundamental de tais deslocamentos, não apenas os deslocamentos definitivos, como também no caso das visitas (de longa ou curta duração, usualmente praticadas por membros das comunidades), visando sobretudo o bem-estar dos envolvidos, que, de acordo com o modo de ser Guarani, impreterivelmente encontra nas atividades de canto e dança, rotineiramente executadas no interior das casas de reza, sua máxima expressão de regozijo.

## SIMBOLISMO E SEMIOLOGIA

Outra ótica possível na exploração do material simbólico e de sua análise é a de Carl Gustav Jung, que, fundamentado na psicologia analítica, entende que “mesmo quando os nossos sentidos reagem a fenômenos reais, às sensações visuais e auditivas, tudo isso, de certo modo, é transposto da esfera da realidade para a da mente. Assim, toda experiência contém um número indefinido de fatores desconhecidos.” Para Jung, uma palavra ou uma imagem podem ser simbólicas quando implicam em conotações especiais, além do seu significado evidente e imediato. Neste caso, entende-se que por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizam-se termos simbólicos como representação de conceitos que não podem ser definidos ou compreendidos integralmente; para Jung “esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens” (JUNG, 2001, p. 20-23).



Murray Schafer, valendo-se dos pressupostos junguianos, acrescenta a estes as manifestações acústicas provenientes dos ambientes nos quais estão contidas as esferas da sociabilidade, reconhecendo um evento sonoro como simbólico quando este desperta emoções e pensamentos, transpondo sensações mecânicas ou funções sinalizadoras, “quando possui uma numinosidade ou reverberação que ressoa nos mais profundos recessos da psique”. Segundo ele, os sons do ambiente têm significados referenciais, não são meros eventos acústicos abstratos, devendo ser investigados como signos, sinais e símbolos acústicos (SCHAFFER, 2001, p. 239).

Jean Jaques Nattiez discorre sobre os aspectos simbólicos denotativos e conotativos presentes em manifestações musicais no intuito de prolongar a tipologia proposta por Nketia e Agawu<sup>15</sup> e acrescentar à função sinalética de determinados motivos musicais uma dimensão simbólica no sentido amplo, isto é, a existência de remissões a redes de interpretantes denotativos e conotativos próprios a uma cultura. Valendo-se das observações de Paulus (1969, p.14), Nattiez entende que o que caracteriza os símbolos “é a comunidade de reações afetivas que eles provocam, comunidade esta que provém, quer do psiquismo inato, quer de hábitos culturais, quer, finalmente, de experiências e associações individuais”. (NATTIEZ, 2004 p.13)

Agawu refere-se implicitamente a essa dimensão semiológica quando fala, a respeito do “sinal modo”, de “dimensões icônicas e simbólicas da comunicação na dança”. Se parece impossível que os sinais não tenham, ao mesmo tempo, uma dimensão simbólica e afetiva, pensemos, por exemplo, nos toques de clarim nos

---

<sup>15</sup> Tipo 1 de comunicação, o “speechmode”. A utilização dos tambores é designada como substituto da linguagem verbal nas sociedades em que é possível imitar musicalmente o contorno entonacional das línguas tonais. O caráter semiológico desse tipo de signos musicais pode ser precisado se sublinharmos que eles têm um aspecto icônico, pois imitam a estrutura entonacional e rítmica da palavra que os designa, além da relação que o ritmo do motivo mantém com os gestos das dançarinas, as quais, com seus calcanhares, imitam a plantação da semente das bananeiras. Tipo 2, “sinal modo” Do ponto de vista semiológico, entende-se por “sinal” uma ferramenta que “anuncia um acontecimento futuro e desencadeia um comportamento correspondente”, por exemplo, parar no sinal vermelho [...] muitas vezes esses sinais têm um nome, muito difundido e conhecido pelos músicos e dançarinos, o que implica que eles denotem as figuras coreográficas correspondentes e lhes associem uma rede complexa de interpretantes que vai além da denominação literal do sinal. (NATTIEZ, 2004 p.12)

quartéis (MOLINO, 1975, p. 45); com todos os sentimentos de orgulho patriótico, de apelo à coragem que denotam, ao mesmo tempo em que ordenam uma ação precisa. Existem signos que não funcionam como sinais. Na música do teatro kabuki no Japão, quando a melodia yuki acompanha a neve caindo no palco, ela evoca sobretudo a atmosfera que a envolve. Aqui, o simbolismo é ao mesmo tempo denotativo (evocação da neve) e conotativo-afetivo (evocação da brandura e da calma associadas a ela) (NATTIEZ, 2004 p.13).

Tais considerações afetivas também podem ser encontradas no cotidiano musical Mbya, apenas em menção aos gêneros e estilos executados (discussão que será retomada a seguir); cada um deles representa denotativamente reações tanto físicas quanto psicológicas, consensualmente determinadas pelos fundamentos da sociabilidade e da religiosidade Mbya, por exemplo nos casos da execução dos cantos *tarová*, em que se espera dos presentes atitudes de respeito e contemplação, ou nas rodas de *xondaro*, quando se faz necessário o uso do reflexo, da atenção e da agilidade, supondo uma recriação belicosa, e assim por diante.

## 2.2 PERCEPÇÃO, SOM E AMBIENTE

Trabalhos nas áreas de psicolinguística, acústica fisiológica e psicoacústica têm abordado a discriminação de timbres, apontando que a percepção destes pelo sistema auditivo humano é um fenômeno complexo, que envolve grande capacidade de processamento para ser analisado e classificado no cérebro, de acordo com regras não sempre bem compreendidas. O reconhecimento do timbre musical depende de uma série de condições, tais como o contexto em que o sinal é percebido, sua complexidade, a amplitude e a forma como os harmônicos estão distribuídos no espectro de frequência. A forma do ataque do sinal e a variação do espectro de energia nos instantes iniciais são fundamentais na percepção (PÉREZ et al, 2004, p. 1).

Murray Schafer considera que os sons podem ser classificados de muitas maneiras: “de acordo com suas características físicas (acústica) ou com o modo como

são percebidos (psicoacústica); de acordo com sua função e significado (semiótica e semântica); ou de acordo com suas qualidades emocionais ou afetivas (estética)". Schafer propõe que os estudos isolados, vinculados ao hábito de se tratar essas classificações separadamente, acarretam limitações, especialmente no que concerne ao conceito de paisagem sonora por ele proposto<sup>16</sup> (SCHAFFER, 2001, p. 189), demonstrando que o entendimento destes componentes pode auxiliar no trabalho de classificação e análise de dados:

Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chamá-los de eventos sonoros, para evitar confusão com objetos sonoros, que são espécimes de laboratório. Isso está de acordo com a definição de evento no dicionário, como "alguma coisa que ocorre em algum lugar e dura determinado lapso de tempo" – em outras palavras, implica em um contexto. Assim o mesmo som – por exemplo, um sino de igreja – poderia ser considerado objeto sonoro se fosse gravado e utilizado em laboratório, ou como evento sonoro, se fosse identificado e estudado na comunidade (SCHAFFER, 2001, p. 185).

Propondo alternativas ao entendimento tradicional da percepção, Gibson considera tanto o percebedor quanto o ambiente como um único sistema mutuamente informacional – abordagem denominada ecológica (GIBSON, 1979). É neste mutualismo que é encontrada a informação.

Os sistemas perceptuais realizam ativamente uma busca pela informação através da detecção de affordances e invariantes (categorias ecológicas de alta-ordem). Estas duas noções são aspectos complementares que podem ser entendidas, respectivamente, como informação-para um organismo e informação-sobre um evento do ambiente (TOFFOLO, OLIVEIRA e ZAMPRONHA, 2003, p.05).

---

<sup>16</sup> "Soundscape", um neologismo introduzido por Schafer análogo a "landscape" (paisagem), consiste no ambiente acústico. "Técnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a um ambiente real ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente" (SCHAFFER, 2001, p. 366).

A partir da morfologia proposta por Schafer<sup>17</sup>, pode-se enumerar caracteres sonoros recorrentes nas comunidades visitadas. No período diurno, as sonoridades cotidianas: galinhas soltas perambulando pelas redondezas das residências, ciscando e revirando a terra, acompanhadas pelos piados em coro da prole de pintinhos, hora perseguidos pelos cachorros (de modo geral os de pequeno porte), nas cozinhas improvisadas próximo às casas da Cohapar, ou no interior das casas de pau a pique, o fumejar do fogo, a sucção do mate e a água chiando na chaleira. À parte os sons cotidianos presentes nas aldeias, tais como aqueles produzidos pelos serviços domésticos, pelas crianças brincando, pelos animais domesticados ou por animais silvestres que coabitam as áreas de ocupação indígena. À noite, os rituais de música e dança que ocorrem no interior da *opy*. Além destas sonoridades, pode-se catalogar outros eventos sonoros de interesse, peculiares a cada localidade.

Uma das situações mais extremas (no tocante à incidência de ruídos ambientes) foi constatado na comunidade de Cambuí<sup>18</sup>; além do quadro de insalubridade das habitações (que ocupavam os pequenos quartos anteriormente destinados ao museu de entomologia, cujo acervo atualmente encontra-se no município de Guarapuava), cuja falta de manutenção tornava as condições de uso precárias, intensificadas ainda por alagamentos nos períodos de chuvas continuadas e alagamentos relativos à sua localização entre as “valas” de escoamento – dutos que conduzem a água de pequenos afluentes no sentido das cavas do rio Iguaçu. A proximidade ao Aeroporto Internacional Afonso Pena e sua orientação frontal à pista de pouso ocasionavam, nos momentos de decolagem ou aterrissagem das aeronaves, principalmente as de maior porte,

---

<sup>17</sup> A morfologia, ou o estudo das formas e das estruturas, “nos permite reunir, em sequência cronológica ou geográfica, sons de formas ou funções similares, de modo que as variações ou mudanças evolutivas possam tornar-se claras. [...] poderíamos usar a técnica morfológica para estudar a evolução, digamos, dos apitos de fábrica – mostrando como os parâmetros físicos do som foram alterados no decorrer do tempo; ou poderíamos comparar os apitos de fábrica com alternativas empregadas por diferentes sociedades para fins semelhantes, o que seria também um estudo morfológico” (SCHAFFER, 2001, p. 227).

<sup>18</sup> Localidade que abriga indígenas das etnias Kaingangue, Guaraní Mbya e Xeta, localizada na divisa das cidades de Curitiba e São José dos Pinhais, recentemente transferida para uma nova área cedida pela Prefeitura Municipal de Curitiba sob a chancela de área de utilidade pública, cujas edificações estruturais correm a cargo da Companhia de Habitação do Paraná. Este tipo de seção territorial é relativamente recente dentro das políticas indigenistas vigentes, sendo a área indígena Kakané Porã o terceiro caso no Paraná, havendo ocorrido casos semelhante nos municípios de Pontal do Paraná e Piraquara.

experiências acústicas de intensidade superior a 120 db (ruídos acima dos níveis sonoros recomendados pela Organização Mundial de Saúde), cuja exposição continuada pode afetar irreversivelmente a saúde auditiva humana.

Na aldeia Pindoty, na Ilha da Cotinga, além dos sons produzidos por atividades humanas e aqueles naturais, produzidos por insetos e pela fauna local, é recorrente o ruído dos “motores de centro” das embarcações dos pescadores locais, além de motores mais potentes, como no caso das lanchas e outras embarcações que transitam pelas redondezas, rumo às Ilhas do Mel, das Peças e de Superagui, sem contar o intenso trânsito dos moradores da Ilha de Valadares, situada a menos de 2 km da aldeia. Evento acústico isolado, mas de considerável impacto, foi a explosão do navio-tanque chileno Vicuña, no porto de Paranaguá, em novembro de 2004. O ruído produzido pela explosão movimentou os indígenas, que se deslocaram para as áreas de maior altitude a fim de observar o bizarro espetáculo. Impactos físicos de maior intensidade ocorreram na faixa continental que rodeia o perímetro portuário, havendo relatos de vidros que se quebraram e de fragmentos da explosão que atingiram a localidade. Agravando ainda a situação, o incidente provocou o um dos maiores vazamentos de óleo da história da Baía de Paranaguá, incluindo as Ilhas da Cotinga e Rasa da Cotinga, Ilha do Mel e parte do mar aberto, acarretando danos ambientais de proporções quilométricas.

No modelo proposto por Gomes de Oliveira (2000, p.82), entende-se o ruído excessivo como fator de degradação da qualidade do meio ambiente, sendo um dos problemas ambientais mais frequentes nas grandes cidades, responsável por uma grande porcentagem de reclamações que chegam aos órgãos municipais de controle

ambiental<sup>19</sup>. Os habitantes de grandes centros urbanos normalmente descrevem o ruído como um fator de grande importância e que afeta a qualidade de vida. Mesmo não estando objetivamente inseridas em núcleos urbanos, muitas comunidades indígenas estão expostas a intensas perturbações acústicas provenientes do ambiente que circunda as áreas ocupadas; como exemplo, entre tantas outras em situações similares: as comunidades de Mbiguaçu e Morro dos Cavalos, que fazem limite com a rodovia federal BR 101, em Santa Catarina, assim como o grupo de indígenas que até recentemente ocupava a Área de Proteção Ambiental do Cambuí, em território paranaense.

Mesmo que tais perturbações não tenham sido objetivamente mencionadas pelas populações, durante uma das oficinas de artesanato, na qual Aorélio Domingues, artesão da Ilha de Valadares, instruía os participantes sobre a confecção do *mbaraka*, observando as crianças que acompanhavam as atividades, foi possível notar a conspícua presença de aviões e embarcações em seus desenhos – cujo objetivo inicial seria a descrição pictográfica das atividades musicais do grupo, com ênfase naquelas em que figurava o *mbaraka* (fig. 1) –, demonstrando como tais interferências participam concretamente na construção do ambiente acústico cotidianamente partilhado pelo grupo.

A incorporação pelos indígenas de utensílios agrícolas (roçadeiras, tratores de pequeno porte, trituradores de grãos e geradores a diesel) e aparelhos eletrodomésticos (tocadores de CD, televisores etc) também altera dinamicamente o cotidiano sonoro das comunidades. Cabe ressaltar que o ruído produzido por parte desses aparelhos concentra-se no período diurno, com exceção dos aparelhos de som e televisores, muitas vezes concentrando telespectadores durante a noite (atividade

---

<sup>19</sup> A fim de caracterizar e identificar a poluição sonora, é necessário desenvolver um modelo matemático no qual as fontes de ruídos e os obstáculos podem ser aproximados e geograficamente distribuídos. Adicionalmente, parâmetros relacionados ao meio ambiente, como temperatura ou ventos, precisam ser considerados. Os resultados do modelo precisam ser comparados com dados reais de campo, a fim de calibrar seus parâmetros e alcançar maior confiança nas predições de impacto de ruído. A mensuração de tais grandezas, em se tratando de territórios indígenas, ainda não figura na bibliografia específica, que tem nos grandes centros urbanos seu maior nicho de pesquisas. Como no caso de Gomes de Oliveira et. al. (2000), que apresenta uma descrição do ambiente acústico urbano da cidade de Belo Horizonte.

que aparenta ser inoportuna, principalmente para os indígenas de maior idade, que comentam ser esse um dos motivos que diminuem a presença dos jovens na *opy*), especialmente quando a programação transmite jogos de futebol, eventos esportivos muito apreciados por grande parte dos indígenas<sup>20</sup>.

Mesmo valendo-se de moedores de milho motorizados (como no caso das comunidades Kaete e Akarai'mí, por exemplo), o pilão mantém seu espaço, evidenciando a distinção de sua funcionalidade, reservado a socar itens como *avaxí etei*, “milho verdadeiro”, *manduvi* “amendoim” e farofas com biju e carne – coexistências sonoras presentes no cotidiano Mbya.

## 2.3 MÚSICA, COSMOLOGIA E METAFÍSICA

“Se cai uma lâmpada no chão, o show muda.  
Se passar um avião, o show muda.”  
(Tom Zé)

Embora não seja objetivo deste trabalho a redação de um aprofundado estudo etnográfico referente às sociabilidades, práticas rituais e concepções cosmológicas dos grupos Tupi-Guarani, algumas considerações dessa natureza são necessárias a fim de contextualizar as práticas musicais no ritual *jero*ky.

“A noção é a de que a música já existe em outro lugar” – este é um dos princípios cosmológicos apontados por Deise Lucy Montardo, apoiada na ideia de que a

---

<sup>20</sup> Com exceção das comunidades com um número reduzido de famílias, como no caso de Cerco Grande, em Guaraqueçaba, e Sambaqui, em Pontal do Sul, as demais comunidades apresentam times de futebol instituídos, até mesmo com uniformes personalizados em alguns casos. Nas comemorações que reúnem membros de outras comunidades, são comuns pequenos campeonatos interaldeias. Um fato pode aqui ser recordado: por ocasião da festa do Dia do Índio, comemorada em Cambuí no ano de 2006, devido à falta de um bom campo para os jogos, foi locada uma quadra de grama sintética, a fim de viabilizar tal atividade. Outro relato, durante uma das incursões à comunidade de Pinhal (a seguir descrita), Dionísio, companheiro de viagem, integrou um dos times que jogavam no campo riscado com cal, com direito a uniformes e torcida organizada. Já em Piraquara, uma das primeiras ações posteriores à regulamentação da área indígena será o desmate de uma pequena porção de mata destinada ao campo de futebol.

origem e a composição da música são indicadores do que a música é e de como ela se relaciona com outros aspectos da vida e do cosmos –, ideia essa difundida pela reflexão de Antony Seeger (1987): “Tratar da composição na música guarani aponta diretamente para a dialogia, pois os Guarani não se consideram donos dos cantos. Mesmo os cantos individuais recebidos especialmente por cada um em sonhos são recebidos por merecimento, como um presente, não são compostos pela pessoa. ‘Ela os escuta’.”(MONTARDO 2002, p. 45-46). Em nota de rodapé, Montardo ainda esclarece a ocorrência de atividades oníricas semelhantes em relação à aquisição de cantos entre outras etnias indígenas, como nos casos Parakanã, em que o sonho é a principal via de comunicação entre planos de realidade e domínios cosmológicos distintos, além de importante índice de poder ou vocação xamanística, sendo os cantos dádivas recebidas do inimigo onírico (FAUSTO, 1997, p. 224-27), e Xavante, em que a habilidade de reapresentar os sonhos através da performance das canções é um critério importante para obtenção do status social de homem adulto (GRAHAM, 1995, p. 117).

Vera Lúcia de Oliveira (2004) entende que, entre os Mbya, os sonhos são uma ligação entre a “realidade cotidiana” e a cosmologia. “O sonho faz a ligação entre o mundo invisível e o cotidiano, reforçando uma concepção ‘religiosa’ voltada mais para a “realidade histórica” do que para um “mundo metafísico”, devido às ações que desencadeia”. Os relatos coletados pela autora demonstram que os sonhos também convergem para uma ideia de “duplo da pessoa”, uma corporalidade manifestada a partir da experiência onírica, “a pessoa se manifesta por inteiro, está presente em corpo, pode ser vista: o sonho é real.” Um de seus informantes, Verá Mirim, relatou a existência de dois tipos de sonho entre os Guarani: “o sonho verdadeiro (ou sonho bom) e o sonho comum. O sonho verdadeiro (ou bom) produz a visão – quando o corpo voa, passeia. Para a alma passear, é preciso ter o corpo leve, acreditar, crer no ‘Deus que criou tudo, o pai de todos, o Sol; a Lua é sombra do Sol, não tem pai nem mãe, o Sol é filho de Deus e foi filho como nós’”.

Oliveira atenta para a relação entre os sonhos e as narrativas míticas contidas na exegese de seu interlocutor, por citar Kuaray e Jacy ao falar do passeio da alma



durante o sonho. Segundo Montardo apud Oliveira (2004): "as músicas têm uma ordem e roteiro, que são dados em sonhos" (OLIVEIRA, 2004, p.65-69).

Cabe apontar para o fato de que a aquisição dos cantos também pode ocorrer em outros planos, como no caso da transmissão discipular, na qual o jovem xamã, *yvyra'íjá*, aprende novos cantos com seus mestres (MONTARDO, 2000, p.14), ou ainda pela interlocução direta com as divindades, no caso dos cantos de inspiração recebidos durante as atividades de reza (PISSOLATO, 2007).

## XAMANISMO, POLÍTICA E PESSOA

Valendo-se da teoria fractal, também utilizada por Evans-Pritchard na descrição das estruturas segmentares entre as populações *Nuer*, Manuela Carneiro da Cunha traça novos contornos no entendimento das relações de status e prestígio de certos xamãs (ao problematizar a economia do aviamento praticada entre os interfúvios dos rios Juruá e o Purus)<sup>21</sup>, que somam a seus conhecimentos "tradicionais" experiências adquiridas no convívio com outros grupos e mesmo com a população englobante. São recorrentes os comentários de que os xamãs são "viajantes do tempo e do espaço, são tradutores e profetas". A autora orienta a uma leitura mais apurada dos termos, não se contentando com o trivial em evidência, cabendo-lhe mais a interpretação do inusitado, conferindo ao inédito um lugar inteligível, "uma inserção na ordem das coisas". "Essa ordenação não se faz sem contestação e frequentemente é objeto de ásperas disputas

---

<sup>21</sup> "organização social e política na qual cada unidade é semelhante às unidades que a englobam". A autora sublinha a profunda diferença que separa um sistema igualitário de um sistema de dominação. A partir destas estruturas interconectadas em redes, comenta que em períodos anteriores ao ciclo do caucho, ou no antigo regime: "todos os pontos de vista, ao mesmo tempo homólogos e independentes entre si, eram equivalentes: não havia ponto de vista privilegiado sobre o conjunto". Contrário a tais preceitos, o sistema do aviamento era ordenado estruturalmente pela transitoriedade do crédito e da dívida que transitavam entre negociantes, patrões, subpatrões e seringueiros. De modo que a jusante se tinha de um ponto de vista relativamente "mais geral" sobre quem se achava a montante. "Sem deixar de ser particular, a cada foz de rio o ponto de vista tornava-se assim mais englobante" (CARNEIRO DA CUNHA, apud NOVAES, 1999, p. 224.).

que se assentam tanto na política interna como nos sistemas de interpretação” (CARNEIRO DA CUNHA, apud NOVAES, 1999, p. 232).

No caso Mbya na Ilha da Cotinga, atualmente as representações, tanto política (*mburubicha*) quanto religiosa (*xamoi*), são exercidas pela mesma pessoa, o que até recentemente não acontecia. No segundo semestre de 2008, o sr. Cristino reassumiu o cargo de cacique, anteriormente ocupado por um de seus filhos, Nilo Rodrigues. Certa vez o sr. Cristino comentou o cansaço em trabalhar (*cacicado*), demonstrando abertamente seu descontentamento em relação aos aspectos de ordem prática que cercavam os afazeres de uma liderança na comunidade, ao desinteresse dos jovens pelo trabalho na roça, à preocupação com aqueles jovens que deixavam de participar do *jeroky* para ouvir rádio ou assistir televisão, discorrendo sobre suas longas e repetidas viagens para discussões com órgãos públicos, militância política e ativismo indigenista: “para demarcar a área, fui falar até com o Itamar (Franco), eu ia pra fora, o pessoal (*cacique*) fica aí, não trabalha direito”.

Na comunidade de Cerco Grande, em Guaraqueçaba, a situação diretiva da comunidade não apresenta essa configuração. O fato de o sr. Faustino, eminente rezador, ter se mudado da Ilha da Cotinga no ano de 2005, reserva-lhe o status de *xamoi* da nova comunidade que passou a integrar, cuja liderança política é exercida por seu filho Felipe. Mesmo sem estreitar a relação com o sr. Faustino, com quem o diálogo foi rápido em uma das estadas na ilha, a comunidade informou que há uma forte crença de que ele possui dotes de cura. O próprio sr. Cristino comentou que em casos mais “graves” recorre ao sr. Faustino, devido a seu prestígio como *xamoi*.

No primeiro semestre de 2005, o sr. Faustino mudou-se para Cerco Grande, município de Guaraqueçaba. Após seu deslocamento, restaram os entulhos de madeira queimada remanescentes de sua antiga residência<sup>22</sup> (fig. 2). Na mesma época, foi construída uma nova casa de reza (atualmente há uma outra), sendo que a penúltima também foi totalmente retirada do local onde havia sido levantada. Por ser uma bela

---

<sup>22</sup> O sr. Cristino também comentou o fato de haver ateado fogo em sua antiga residência, quando mudou-se de uma área de maior altura (localizada na região mais oriental da comunidade) para a área ocupada atualmente; o motivo para tal mudança: a morte de sua esposa. Atualmente sua residência situa-se ao lado da *opy*, fazendo vizinhança com seus dois filhos, tanto para a esquerda (Dionísio) quanto para a direita (Nilo) do carreiro que liga as habitações.

edificação, construída com paredes de barro e cobertura vegetal – tanto as paredes quanto o telhado encontravam-se em bom estado –, a única informação quanto à sua desmontagem foi o fato de uma das colunas de sustentação não haver sido cortada na lua correta e de que, em decorrência disso, estaria “bichada”. A construção segue uma orientação padronizada: com pequenas variações de azimute<sup>23</sup>, as casas de reza orientam-se pelos pontos cardeais, sendo que a área destinada aos instrumentos musicais e demais aparatos ritualísticos é sempre localizada na região oriental das edificações, alinhadas ao nascente, orientação cosmológica que norteia o caminho espiritual a ser percorrido durante o canto.

Pela profunda identificação com o trabalho recentemente elaborado pela antropóloga Elizabeth Pissolato (2007), cuja hipótese concentra-se na duração da pessoa Mbya como ponto central de convergência para outros aspectos da sociabilidade deste grupo, deslocando sensivelmente os modos operantes (guerra, mobilidade e religião) até então tidos como bases aos estudos Guarani, serão resenhados nas páginas que se seguem apontamentos da autora sobre pontos de interesse para a presente pesquisa.

Os relatos de aspecto dual referidos por Nimuendaju, entre os Apapocuva, nas noções de *ayvucué* e *acyiguá*, que representariam polos divinos e animalizados no modo de superação da condição humana, marcadamente transitória, e as informações coletadas por Schaden sobre este tema entre os Ñandeva parecem concordar com o dualismo espiritual guarani expresso em matriz triádica da concepção da pessoa nas cosmologias Tupi-Guarani. Mesmo que entre os Mbya não se exclua a noção de animalidade, conferida à forma jaguar em oposição à humanidade (divina), não se encontra entre eles a concepção de uma alma animal que habita o corpo de um indivíduo desde seu nascimento. Por outro lado, a dualidade referida encontra-se na

---

<sup>23</sup> Martins (2007) atenta sobre a orientação cosmológica inerente às porções territoriais inseridas no continente sul-americano: “no hemisfério sul, na maior parte do ano o sol nasce a nordeste e se põe a noroeste, de modo que para seguir sua trajetória completa deve-se estar voltado para o norte. E nesta posição, completando a trajetória imaginária do sol durante a noite, temos um sentido anti-horário”. Martins atribui que tal entendimento do movimento do sol como anti-horário ocorre por causa da inclinação da terra em relação ao sol em seu movimento de translação. A movimentação coreográfica presente no *xondaro*, por exemplo, é um possível reflexo deste entendimento (MARTINS, 2007).

ideia de que além da alma-palavra, *nhe'e* (princípio de vida e consciência responsável pela vitalidade de seu portador), as pessoas vivas carregam uma “sombra”, *ã*, que em situações pós-morte originaria o espectro *angue*: “tal qual para os Pai-Tvytera, opõe-se aqui o que se pode chamar de uma alma do corpo, *ã*, visível como sombra enquanto vive a pessoa, àquela outra alma, *nhe'e*, ‘que se manifesta através do falar’, tida normalmente como ‘alma espiritual’.” (PISSOLATO, 2007, p. 256).

Tal sombra, segundo Cadogan, refletiria a má conduta humana, enquanto vivo, em certa medida assemelhando-se à noção de *acyguá* proposta por Nimuendaju. Como aponta Pissolato, ao contrário de inúmeras cosmologias amazônicas, os Mbya, não privilegiam o deslocamento da alma, prezando mais pela “concentração”, convertida em possibilidade de escuta dos entes divinos; atentando ao fato do deslocamento propriamente dito desta “alma-palavra” efetivar-se conjuntamente com os deslocamentos realizados pela própria pessoa. A religião guarani apresenta-se como uma religião de palavra inspirada; Pissolato adota a percepção da vida como atualização constante da “inspiração” por potências divinas, ocupando a noção de alma a base do conhecimento e de produção de alegria, sendo veículo para aquisição de capacidades capazes de conferir ao seu recebedor novos entendimentos, fortalecendo assim a própria existência, ela própria (alma) desdobrada em si mesmo como “linguagem”, *ayvu*. Ser portador de *nhe'e* implica em participar de um sistema de comunicação, tanto no sentido vertical, no eixo deuses – humanos, quanto no horizontal, entre *nhe'e* dos que se espalham pela Terra.

A experiência onírica Mbyá possibilita o acesso a outros planos, outros espaços, porém os Mbyá nunca estão sozinhos, têm um parente que os acompanha ou que dialoga com eles. Problematizam a diferença e a semelhança, o poder deles sobre o cosmos ou o cosmos a serviço deles, vão até estes espaços, retornam, escutam Nanderu, 'Deus deles', e adquirem seus nomes, que anunciam a concepção, passa-lhes rezas, enfim, há uma continuidade entre os planos (OLIVEIRA, 2004, p.70).

Além de veículo de comunicação, por onde transitam nomes, rezas e cânticos, os sonhos desempenham papel premonitório, por exemplo, ante o nascimento de uma criança, tipicamente sonhado pelo pai ou pela mãe, também sendo possível que parentes próximos percebam uma gravidez em curso antes dos genitores, em

mensagens oníricas sempre sujeitas a interpretação. Não encontra-se entre os Mbya uma teoria agnática da produção do feto, como em diversos casos Tupi-Guarani, resumindo a vinda de uma criança à capacidade de alegrar um ou ambos os progenitores, ou por vezes um avô ou avó. Também não se encontra entre os Mbya a noção da necessidade de repetidas cópulas para formação completa do feto, tendo centralidade o tema do adultério, diretamente relacionado à insatisfação da criança que irá nascer, fazendo-se também menção a uma das mais desastrosas consequências deste tipo de procedimento: a gêmealidade, considerada nefasta (também relacionada à mitologia, no que diz respeito ao mito dos gêmeos *Kuaray* e *Jaxi*). Interdição sexual e restrições alimentares e de atividade fazem parte do resguardo, tanto do pai quanto da mãe, cuja displicência poderá causar prejuízos ao umbigo da criança (PISSOLATO, 2007).

Ao destinar cuidados especiais ao *nhe'e*, os Mbya focalizam a consciência e intencionalidade da pessoa, “cuja vida se define como um andar intencionado, orientado pelo que se sabe através da atividade subjetiva do *nhe'e*”. São grandes os esforços para se manter a forma corporal humana, mantendo-se aí a própria alma *nhe'e*: “Tem corpo àquele que mantém erguido o seu dizer, a sua fala”( *idem*, p. 281-282).

Achar o nome certo, conhecer o nome adequado para se chamar um filho ou filha, é condição indispensável à saúde do rebento; os nomes são adquiridos a partir da escuta “concentrada” de um xamã<sup>24</sup>, vinculada a rituais de nomeação como o *nimongarai*. Além do nome verdadeiro, relacionado à nomeação ritual (por vezes reservado a formas particulares de uso), empregam-se nomes em português e apelidos para o trato cotidiano. Inversamente a alguns apontamentos bibliográficos, muitos Mbya

---

<sup>24</sup> Esta forma de aquisição de “mensagens” ou “palavras” das divindades ocorre também nas rezas, em que se pode receber conhecimentos diretamente das potências divinas, negando-se nestes casos a operação onírica.

incluem seu nome *mbya* no registro de nascimento logo após um prenome *juruá* (não indígena), acrescentando a estes um sobrenome tomado ou do lado paterno ou materno<sup>25</sup>.

Deve-se salientar a ambiguidade que carrega o termo “concentração” num contexto discursivo com foco nas relações com divindades, podendo ser interpretado como a capacidade de prejudicar outras pessoas. Além disso, o termo também alude à capacidade de adquirir forças que vêm destas potências. A passagem do sono à vigília merece uma atitude reflexiva bastante cuidadosa por parte dos Mbya; a compreensão de como se desperta, as sensações corporais, estados de humor e condições físicas podem converter-se em indicativos sobre doenças ou ainda em tomada de consciência de impressões ou avisos contidos em sonhos. As mensagens decodificadas assumem aspectos divinos, sendo possível a comunicação entre *nhe’e* de gente que vive longe e também receber cantos-reza *mbora’i* (que alguém deverá entoar a partir de então); tudo isso se sabe porque *Nhanderu*<sup>26</sup> “conta”.

O verbo “contar” (*-mombe’u*), de ampla utilização, engloba tanto o contexto de diálogo cotidiano como a fala de alguém, direcionada a um grupo de pessoas. De qualquer modo, Pissolato entende como subentendida a noção de que se passa algum saber pela fala, também tida como a forma típica de tradução e da transmissão de poderes e saberes por *Nhanderu*; daí a necessidade de uma boa escuta, “ouvir bem”, “atentamente”, seja em sonho, na reza ou numa impressão que venha à consciência.

“A fala é a capacidade social mais fundamental. Saber falar é a condição de participação autônoma no mundo mbya e, ao mesmo tempo, o modo apropriado de viver entre parentes” (PISSOLATO, 2007, p. 328). A autora propõe uma negociação, na

---

<sup>25</sup> No caso do sr. Cristino da Silva (nome que consta em seu documento oficial de identificação, RG), durante todo o primeiro ano do projeto, chamei-o de Jorge, pois assim fomos apresentados. Entre os Guaraní, o termo xamoi, cheru ou ñanderu (vocativos de idade e status de ordem religiosa) também são utilizados; por fim, Karai é o seu nome “verdadeiro”, adquirido durante ritual de nomeação; usualmente chamam-no de Jorge Karai. Costume bastante disseminado entre os Mbya, a utilização de um primeiro nome Juruá, seguido de parte do nome de batismo, modo pelo qual por vezes é referenciado, como no caso de Litaiff (1999, p. 35). Outro exemplo de interesse é o de Pará, filha do cacique Marcolino, da aldeia Araçaí, que recentemente mudou de nome, agora se chama Jerá, indicando a morte do xamoi responsável pelo ritual de nomeação como motivo/necessidade da troca.

<sup>26</sup> Devido ao fato da diversidade gráfica relativa aos termos em Guaraní, optei por manter as grafias sugeridas pelas fontes de onde foram extraídos.

experiência mbya, entre aquisições como capacidades (xamânicas) pessoais e o valor muito geral – que define o parentesco vinculado à extensão de saberes – a outros humanos, processo que tem na fala seu instrumento chave. A fala como conversa, aconselhadora e produtora de bem-estar, como discursos especializados proferidos na *opy* (casa de reza) ou fala em prol do bem-estar dos ouvintes. Das instâncias mencionadas, compreende-se sempre o que se ouve por si, dos deuses e os aconselhamentos entre os humanos, relacionando-se assim a fala ao aprendizado. Na hipótese apresentada, a função xamânica entre os Mbya é mais que o trabalho do xamã, o trabalho entre e pelos parentes é posto como centro do conhecimento xamânico. Desta forma, não apenas idealmente o xamã assume de forma plena a função de protetor do parentesco, por ser o chefe de uma família extensa, figurando entre análises clássicas como a forma “genuína” ou tradicional de liderança, mas é tido como a única forma aceita pelos Guarani. Seu prestígio vincula-se às suas capacidades pra o canto-dança na reza (resistência, intensidade, sucesso nas curas, resistência ao uso do tabaco, sucção de objetos), estando essas capacidades vinculadas ao reconhecimento dos demais. Um xamã ou um casal xamã nem sempre se torna um líder de um grupo de parentes, ainda que sua função seja propriamente a de proteger os parentes. Por outro lado, todo homem ou mulher mais velho que encabeça um grupo de parentes vivendo com este – seja xamã ou não – tem potencialmente uma capacidade de liderança que poderá, conforme suas habilidades, buscar desenvolver (PISSOLATO, 2007, p. 340).

As práticas relacionadas à participação nas rezas, danças e cantos, assim como ao uso do tabaco, destinam-se sobretudo à aquisição de sabedoria e poderes de cura dos deuses, sendo acessíveis a toda pessoa Mbya, desde que esta se proponha a dedicar-se a um ou vários desses temas, dedicação que posteriormente converte-se no “envio” – por Nhanderu – de determinadas capacidades a esta pessoa; potencialmente produzindo benefícios a seus praticantes.

Para Pissolato, a função primordial dada ao xamanismo e também ao parentesco não é outra que a proteção à saúde e atenção à condição de satisfação e alegria da pessoa, contendo sempre duas possibilidades em termos de orientação da conduta pessoal: a de colocar-se sob a proteção do parente xamã e a de seguir a própria

inspiração (no caso da separação de certa parcela de um grupamento, por exemplo, para fundar uma nova localidade). O pensamento *mbya* não cria uma ruptura radical entre a eternidade primeva e as imagens que vivem na terra atual, enfatizando a capacidade de duração que os viventes podem adquirir na sua experiência de vida, ao invés de propor uma solução em tempo futuro de superação da condição mortal através e para além da morte. Neutralizar as forças danosas e seus efeitos, termos que correspondem ao “fortalecimento da condição de vivente” (PISSOLATO, 2007, p. 396). Sem vislumbrar um destino a ser cumprido *post-mortem*, no retorno das almas a seu lugar de origem, o que se busca na cosmologia *mbya* é um modo de vida divinamente orientado na Terra, modo apenas acessível aos enviados dos deuses, fontes de *nhe’e*, afirmando assim a não finitude da “sabedoria divina”, da “palavra de Nhanderu”. Sabedoria que não tem fim e que torna as vivências por ela instruídas igualmente duradouras, “ou seja, se a vida humana não dura, faz-se da transitoriedade um valor para fazê-la justamente durar ao máximo” (PISSOLATO, 2007, p. 418). Sobre este tema, Rivelino Gabriel, companheiro de atividades do Projeto Cotinga, narrou uma história bastante esclarecedora durante minha breve visita à comunidade Kakané Porã, realizada no início de março do ano corrente:

Eu sonhei que estava cantando um tarová e no outro dia tentei me lembrar, tentei me lembrar, não me lembrei. O tio Marcolino dizia que você não pode perder, se você sonhou que cantou, o que está cantando, você não podia perder o que estava escutando, mas tem alguns que perdem, então esses aí não estão preparados ainda para isso, agora se você não perder, e você já vai na casa de reza, daí você já canta aquilo lá, tá pronto. Primeiro, é só o tarová, vai, não pode desistir, o que você aprendeu, o que você escutou, tem que estar sempre, depois já vem o cachimbo, que você pode usar pra curar os outros. O vô, ele era um dos pajés, que era considerado, curava todo mundo, criança, adulto, daí que eu perguntei como que era para curar, para ter esse dom, como ele começou, daí ele disse:

– Foi muito ruim, eu era muito ruim, bêbado, queria surrar todo mundo.

Um dia ele ficou doente e não soube quem que poderia curar ele, não tem! De tão ruim, ele morava no mato, sozinho, longe, com a família, com a vó. Foi indo que as criancinhas dele não se criavam, “morria tudo”, portanto que ele tem só duas filhas, a minha mãe e a minha tia Natalina. Não tem nenhum homem, era pra ter bastante. Foi indo assim, um dia ele ficou doente, já estava morrendo, então ele se lembrou dos antigos:

– Meus avôs diziam que tinha Tupã pra curar a gente, quero ver se tem mesmo. Então me cura. – falou assim delirando sozinho, já estava para morrer.

Contam que a vó, sentada no foguinho de chão, disse:

– Já tá morrendo, tá falando só delírio, puxou o paninho dele pro cantinho da casa pra ele morrer.



– Mas eles falam que tem Tupã que cura, quero vê se me cura porque eu não quero morrer.

Falando sozinho, não demorou meia hora, na paredinha assim, (bateu) baixinho assim, mas quem que ia bater se era no meio de um matão, o vô disse:

– O que que você quer?

Aí falou lá fora pra eles:

– Ué, você não me chamou? Tô aqui agora, você não me chamou?

E ele disse:

– Então entre.

A vô não enxergou nada, ele é que enxergava, dizem que entrou um baixinho assim, no ranchinho de pau a pique, tudo buraqueado, ele entrou com uma lona amarela e foi tapando tudo.

– Você me chamou, tô arrumando aqui pra ninguém te incomodar.

De repente, aquele barulhão lá fora, um monte de gente falando, matem ele, matem ele, contam que entraram e desceram o pau nele, ele viu o sangue dele escorrer assim, depois veio um com uma pistola e disse, com esse ele morre, no que ele ia atirar, subiu mais pra cima, acertou no chão, fez uma toca assim, um buraco. De repente esse baixinho que tava dentro fechou tudo, pegou aquele chicote, estalou assim e sumiu aquela gente, daí ele sentou e disse:

– Você me chamou, agora eu vim aqui te salvar, se eu não viesse você ia morrer.

Nessa hora, ele trouxe um radinho deste tamainho assim, deixou ligado no travesseiro dele, naquilo que ele começou a escutar o tarová, aí ele trouxe o chicote, o popygua, duas flechas e o cachimbo e mandou ele escolher qual ele queria, aí ele escolheu o chicote e o cachimbo, porque a flecha ele não podia escolher, que era do mal, se ele escolhesse aquela flecha, ele ia ser do mal, ele podia curar, mas podia fazer mal para os outros. Por isso que tem esses pajés que fazem o mal só pra dizer venha aqui que eu vou te curar. É uma história longa que meu vô me contou. Então o baixinho veio e disse:

– Você vai pegar o cachimbo e o popygua, que agora você vai pagar, a tua pena vai ser essa aí, porque você fez muito mal para os outros, o que você fez aqui agora você vai pagar a tua pena: você vai curar os outros, você vai cuidar das crianças, dos guaranis que existem no mundo que precisarem de você, até o dia que eu te chamar, porque não é porque você quer que eu vou te dar esse dom, é a tua pena, o que você fez aqui, aqui você vai pagar, mas fazendo o bem para a humanidade guarani.

Então ele ficou escutando, entendeu, assim ele falou e saiu, estourou aquele chicote e sumiu, no outro dia, ele levantou bem fortinho, “devereda” assim (...) foi aí que começou o dom dele, de curar, de cantar o tarová que ninguém nunca cantava na vida, e dele começaram, logo os outros aprenderam a cantar.

Agora tem o tio Marcolino, o vô não ensinou, ele acompanhou assim, aprendeu. Meu avô morreu e ele continua com esse dom de curar, de cantar, então foi isso. Por isso que o finado vô disse pra mim:

– Hó, você nunca se esforce pra querer ser um pajé, você só se lembre de Deus, que existe, o dia que te revele, o dia que te dá um dom você vai ter, mas não agora, você não está preparado, porque quando está preparado, do nada, você pega esse dom. Tem que ter muito cuidado – ele disse – por- que sempre vem o mal junto, nunca pode ter a flecha, porque é uma das mais fáceis, a flecha mata. O cachimbo e o popygua é do bem, a flecha não.

Ele falava pra mim, o dia que acontecer, você pega o cachimbo e o chicote ou o popygua. Depois que ele morreu que eu tive esse sonho, que eu escutei longe, ele cantando. Sempre escutava ele cantar, mas me esquecia. Esse tarová, até agora, tentei me lembrar e não consigo (Rivelino, Faixa 07, Kakané Porã, 2009).

## MITO E USO

Em vários trabalhos, Lévi-Strauss procura esclarecer de que maneiras e com que intensidade os textos narrativos míticos sofrem transformações significativas no decorrer do tempo, agregando, desconectando, ampliando ou subtraindo informações, mantendo, via de regra, os principais conflitos inerentes a essas narrativas, esquemas condutores passivos de enriquecimento e transformação: “À medida em que a nebulosa se expande, portanto, seu núcleo se condensa e organiza. Filamentos esparsos se soldam, lacunas se preenchem, conexões se estabelecem, algo que se assemelha a uma ordem transparece sob o caos” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 21).

Ao refletir sobre o fato de que a ciência dos mitos ainda se encontra em fase pueril, satisfaz-se ao obter um esboço de resultado e pontua que jamais será possível que se concretize uma etapa final de tais estudos; considera ainda que a ambição de que se chegue a um resultado estanque é desprovida de sentido: “se trata de uma realidade instável, permanentemente à mercê dos golpes de um passado que a arruína e de um futuro que a modifica” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 21). No presente trabalho, entendendo-se a música também como forma comunicativa, acredita-se que este enunciado pode se ampliar também nestes domínios.

Quanto à gênese *mbya* e a importância da música em sua composição, Schaden resume a versão coletada por Cadogan entre os Mbya na região de Villarrica, no Paraguai:

Houve a destruição da primeira terra, depois da qual o deus Jakairá Rú Eté, Nosso Primeiro Pai, resolveu criar esta em que vivemos atualmente, tarefa de que se teria incumbido Ychapý ou Ñande Rú Papá Miri. Criada a nova terra, yvý pyaú, povoou-a com a imagem dos espíritos que haviam existido na anterior, sacrificada pelo Dilúvio. Em seguida, criou os homens e as mulheres, para que entoassem os cantos sagrados. Papá Miri desce à terra e a primeira coisa que pensa é a provisão de fogo. Finge-se de morto, para que os que se levantarem contra ele percam o fogo em benefício dos mortais, dos que deverão continuar a viver por aqui. [...] Ñandé Ru Tenondé, a divindade suprema, transforma em abutres os que haviam tentado assar o seu filho, desrespeitando-lhe o cadáver. Condenados em virtude do sacrilégio (um dos poucos casos de culpabilidade moral reconhecidos pelos Mbüá), choram, por não poderão nunca alcançar o aguydjé, a bem aventurança, que é o ideal de vida e o objetivo proposto pela religião guarani a todos os membros da tribo (SCHADEN, 1976, p.311).

Recorrentes entre os grupos Tupi, as narrativas míticas *mbya* que versam sobre as peripécias dos gêmeos *Kuaray* (sol) e *Jaxy* (lua), análogas ao mito dos gêmeos *Nanderequey* e *Tyvyry* (entre os Apapocuva/Nhandeva), figuram com centralidade na disseminação da tradição oral guarani. Segue a transcrição da versão narrada em português pelo sr. Marcolino, coletada em dezembro de 2007 na comunidade de Araçai – Piraquara:

O Deus, Nhanderu Tenondé, quando veio para a terra, a mulher traiu ele. Ele sabia, Nhanderu Tenondé deixou da mulher, da mulher grávida, o filho dele era o sol. O sol tá na barriga da mãe, quando eles vinham no caminho, ele disse pra mãe:

– Tira aquele flor ali pra mim.

Seguiu no caminho, foi indo assim, quando chegou numa encruzilhada:

– Por onde foi o teu pai?

– Por ali foi o pai!

Depois no final ele pediu:

– Mãe, pega outra flor pra brincar.

Ela foi pegar a flor e a abelha mordeu, picou na mão dela.

– É você que está na minha barriga, querendo brincar, por que não pega? Por que fica brincando com essa flor?

O deus (sol) fica com raiva. Andaram mais um pouco, outra encruzilhada.

– E agora, para onde nós vamos?

Perguntou várias vezes, e ele tava bravo assim (não respondeu), pegou um caminho melhor, o mais estreito. Aí chegou aonde tem uma onça, né, velhinha.

– Não chegue aqui que meus filhos são ruins.

– Não. Vou ficar.

– Mas não pode, meus filhos são ruins.

– Não. Eu fico aqui.

– Bom, então fique aí, mas eu não posso defender você quando meus filhos chegarem aqui, mas vou pegar essa panela grande, pôr você dentro aqui e esconder você atrás da casa.

Depois os filhos chegaram, cada um, um por um assim.

– Acho que a mãe está com alguma coisa para nós comermos!

– Não, não tenho nada, vocês que foram pro mato caçar, eu tô aqui.

Bom, de repente chegou outro e disse a mesma coisa, foi indo, até que chegou o último, foi lá e virou a panela.

– Eu vou te matar.

E a velhinha disse assim:

– Já que mataram assim, agora o filho dela, passa para mim.

Tiraram o bebezinho, a velhinha disse para que o colocasse no fogo, viu, pegou assim da brasa, outra vez, não matou.

– Vou levar pro pilão.

Colocou no pilão assim, ela não conseguiu matar, caiu para um lado, caiu para outro lado, ela não conseguiu matar.

– Já que não consegui matar, vou criar pra mim.

No outro dia já ficou “piazote”, caminhando, andando, quando ele cresceu mais e saiu assim pra caçar.

– Faz (o tio) um arco e flecha pra mim brincar?

Matava um mosquito, uma borboleta, foi indo, quando cresceu mais saiu para o mato caçar passarinho. E daí, do corpo mesmo, criou a lua. Agora estão em

dois. Nós, os guarani, entendemos que a lua é irmão dele. O irmão mesmo fez um arco e flecha pra ele (lua), foram os dois caçar passarinho. A velhinha disse:

– Lá naquele matão, lá não pode.

– Tá bom.

Um dia o sol falou pra lua assim:

– Por que será que nossa mãe disse que não podemos ir naquele matão? Foram para o mato, e na montanha começaram a matar passarinho, muito passarinho, e iam amarrar com cipó, quando chegaram no final daquele mato, eles viram um papagaio.

– Vamos matar esse papagaio!

Quando ia dar a flechada, o papagaio falou:

– Há! Vocês querem matar o passarinho para quem matou a sua mãe?

O sol disse:

– Então foi essa velha que comeu a nossa mãe. Vamos soltar todos estes passarinhos.

E soltaram todos, voltaram sem nada, e o deus sol foi chorar, voltaram tudo e aí chegaram na casa da velha.

– Sempre trazem muito passarinho e agora vêm sem nada?

E eles choraram, choraram e a velhinha perguntou:

– Por que não trouxeram nenhum passarinho?

E ele falou pra velhinha:

– Agora vamos brincar de fazer mondeo, armadilha.

– Então façam.

Foram fazer, pegaram sabugo, sabugo de milho, e daqui a pouco, perguntou a onça:

– Pra que é isso?

– É pra brincar.

– E pega alguma coisa?

– Pega.

– Eu não acredito.

A onça entrou, pegaram a onça e armaram de novo e veio outra onça.

– Eu não acredito que pega alguma coisa.

– Mas entre pra você ver.

Pegaram outra onça, foi indo assim, mataram quase todas. Mas não conseguiram matar todas porque tinham muitas. E ele (sol) falou para a lua:

– Vamos fazer de outro jeito para nós acabarmos com estas onças, vamos dizer que tem fruta lá no outro lado do rio, vamos levar todas essas onças para lá (e tem a onça fêmea prenha).

Levaram todas, o deus sol falou para a lua:

– Você passa do outro lado rio. Vamos derrubar um pau para elas atravessarem, vamos deixar que subam todas em cima desse pau e quando todas estiverem no meio, eu olho para você e você vira, vamos acabar com essas onças.

E as onças já desceram, e a lua do outro lado. Uma por uma foram subindo em cima daquele pau, quando a onça prenha que ia subir (nisso o sol olho pra lua, mas só assim né, não era pra ele virar), a lua virou. A prenha pulou e saiu, as outras morreram todas, aquela escapou, quando criou, criou um macho (só por isso que tem onça). Assim que é esta história, né (MD 01 - Karuguá, 18 de dezembro de 2007).

Deve-se atentar para o fato de que o irmão mais novo, *Jacy*, neste caso, nasceu da perna de seu irmão mais velho, como em outra oportunidade esclareceu-me o sr. Marcolino.

Uma comparação superficial com o relato estruturalmente análogo registrado por Nimuendaju entre os Apapocuva nas primeiras décadas do século passado apresenta, entre outras variações<sup>27</sup>, distintas denominações dos personagens envolvidos, além do fato dos gêmeos serem concebidos por pais diferentes, Ñanderuvuçu e Ñanderu Mbaecuaá. Nota-se também a distinção quanto ao tratamento do tema do adultério; no caso *mbya*, esta seria a motivação principal para a separação, enquanto que para os Apapocuva o conflito é levantado a partir da discussão (com a mulher) sobre a colheita de uma roça de milho recém-plantada.

No tocante à música, por ocasião do deslocamento de Ñanderuvuçu, Nimuendaju pontua o recolhimento dos apetrechos de uso ritual, ação que precede sua partida:

E Ñanderuvuçu pegou os colares de peito, o maracá e também a cruz de madeira; o diadema de penas ele pôs sobre sua cabeça. Ele saiu, rodeou (a casa), e foi (embora). Ele chegou à trilha do jaguar eterno, plantou a cruz de madeira, desviou atrás de si (a mulher de sua pista). Sua mulher voltou da roça e chegou em casa. Quando ela chegou, Ñanderuvuçu não estava (lá). Sua mulher pegou a cabaça, muniu-se também com a taquara (de dança), saiu, rodeou (a casa), seguiu seu marido, caminhou (NIMUENDAJU, 1987, p. 144).

Segundo Litaiff, “mais do que a evocação de um passado distante, o mito constitui para o Mbya uma reflexão sobre a realidade presente a partir da consideração de uma origem comum que visa justificar e orientar a realidade empírica ligada às questões sociogeográficas” (LITAIFF apud MENDES, 2006, p.73). Litaiff aprofunda o estudo sobre o mito dos gêmeos ao coletar, analisar e tabular as informações contidas em quinze destas narrativas; em várias delas, distintamente na da criação da lua a partir de seu próprio corpo, nota-se a importância do cedro *yary* ou *ygary* na criação de seu irmão Jacy:

---

<sup>27</sup> Em Combès (1992, p. 88), encontramos também um esboço de termos e situações análogas destinadas à denominação dos gêmeos entre distintas etnias Tupi-Guarani: “*Lês enfants sont nés entre-temps, dès entrailles de leur mère recueillies par la grand –mère. Il y a l’aîné, “lê legítimé” de Thevet; lês apapocuva lê nomment Ñanderykey (Notre Frère aîné) lês Mbya Soleil ou Pa’i (Notre Père), pa’i au corps solaire. Pour lês Urubu, il s’appelle Mair Mimi, “enfant de Mair”. E til y a cadet, “lê bastard” de Thevet: Tyvyry pour lês Apapocuvá (frère cadet), Lune por lês Mbya-Guarani, ou pafóis Guyrapepo (‘aile d’oseau [guyra]’), et enfin Mikur Mimi por lês Urubu (mikur est la sarigue).*”

Então Kuaray decidiu criar um companheiro, ou seja, ele mesmo *mbodjerou*, criou Jacy a partir da casca do cedro. (versão 2)

Um dia sentiu-se muito solitário e decidiu fazer Jacy com a casca do cedro. Kuaray Papa não queria mais continuar sozinho. Tomou a casca do cedro, e fez uma espécie de pequeno Deus como este [o narrador mostra um pequeno objeto de madeira que leva consigo]. Então Jacy não tem mais nem mãe nem pai, apenas Nhamandu, o irmão mais velho. (versão 3)

- Como era solitário, decidiu criar Jacy a partir da casca do *yvyra nhamandu*, o cedro. (versão 4)

A meio caminho, tomou a casca de *yary* [cedro] e criou o seu pequeno irmão, Jacy. (versão 5)

- Então o rapaz pediu à Anham Jary que faça-lhe um arco e uma flecha para caçar, mas era sozinho. Depois fez Jacy da casca de *yvyra nhamandu*, o cedro, e foram-se ambos à procura do seu pai (...) (versão 6)

Como Kuaray era solitário, foi na floresta e fez Jacy a partir de uma madeira que chama-se *yvyra nhamandu*, o cedro. É para aquilo que chamamos *yvyra nhamandu*, porque é a madeira de Kuaray (versão 14)<sup>28</sup>

A extração de tais comentários destina-se a sublinhar a importância desta madeira, o cedro, na construção de uma materialidade simbólica incutida na confecção de artefatos ritualísticos, incluído neste caso o *mbaraka*, preferencialmente construído a partir desta matéria-prima.

Na tabulação dos dados proposta por Litaiff, nas versões 5, 10 e 13, foi incluído o episódio da “pesca de *Anham*” (no qual *Jacy* é morto por *Anham* e ressuscitado por seu irmão mais velho a partir de seus ossos), estabelecendo a origem da morte e a possibilidade da ressurreição para o “culto dos ossos”, marcando assim a descontinuidade. Nessas versões, pode-se, segundo o autor, perceber claramente a correlação entre o mito e a realidade empírica, presente no pensamento guarani, através do episódio da pescaria de Anham e as fases da lua: “c’est pour ça que aujourd’hui encore il manque un morceau de la lune, quand elle disparaît c’est *Anham*

---

<sup>28</sup> “Alors Kuaray décida de créer un compagnon, alors il *mbodjerou*, c’est-à-dire, il créa le Jacy a partir de l’écorce du cèdre. (v. 2) Un jour il se sentit très seul et décida de faire Jacy avec l’écorce du cèdre. Kuaray Papa ne voulait plus rester seul. Il prit l’écorce du cèdre, en fit une sorte de petit dieu comme celui-ci [le narrateur montre un petit objet de bois qu’il en porte]. Alors Jacy n’a plus ni mère ni père, elle n’a que Nhamandu, le frère plus âgé. (v. 3) – Comme il était seul, il décida de créer Jacy à partir de l’écorce du *yvyra nhamandu*, le cèdre. (v. 4) À mi-chemin, il prit l’écorce de *yary* [cèdre] et créa son petit frère, Jacy. (v. 5) – Alors le garçon demanda à Anham *yary* de lui faire un arc et une flèche pour chasser, mais il était seul. Ensuite il fit Jacy de l’écorce de *yvyra nhamandu*, le cèdre, et ils s’en allèrent tous les deux à la recherche de leur père.... (v. 6) Comme Kuaray était seul, il alla dans la forêt et fit Jacy à partir d’un bois qu’on appelle *yvyra nhamandu*, le cèdre. C’est pour ça que nous l’appelons *yvyra nhamandu*, parce que c’est le bois de Kuaray (v. 14)” (LITAIF, 1999, p.V11-V36).

qui la mange', affirment les Mbya". Na versão 14, encontra-se outro claro exemplo da relação entre o mito e a prática, quando o informante de Litaiff afirma que o cedro é denominado *Yvyra Nhamandu* (grande pai das madeiras), pois é a partir dele que *Kuaray* criou *Jacy*: "Dans le culte des os, les Mbya déposent les os des morts dans une boîte de cèdre, établissant ainsi une analogie entre soleil-cèdre-os-résurrection" (LITAIFF, 1999, p.V-37).

Com base nos trabalhos de Kátia Dallanhol e Ferreira Neto, Mendes (2006, p. 73) sugere que:

O mito, ao ser colocado em prática no rito, por exemplo, na atividade comunitária do *porahei*, propicia uma situação em que, progressivamente, vai-se construindo a pessoa Mbya, através do fortalecimento do *ayvu* (princípio regulador do homem que possibilita o controle das emoções individuais e o aprendizado da fala e de outras atividades).

Estas indicações buscam evidenciar como a mitologia influencia objetivamente os modos de produção dos objetos rituais, cujo inventário de instrumentos musicais figura como prerrogativa de maior evidência.

## INHAMBU: ALGUMAS REFLEXÕES

Na manhã seguinte à ocasião em que o sr. Marcelino contou a versão transcrita do mito, um clima de visível apreensão envolveu a localidade. No início da manhã, contataram Gildo, filho do sr. Marcolino, informando-o da morte de um eminente *xamoi* Mbya, o sr. Valdomiro<sup>29</sup>, o qual tive a oportunidade de conhecer durante breve estada

---

<sup>29</sup> Na visita realizada em março de 2009 à área indígena Kakané Porã, Rivelino – Werá Popygua comentou: "O sr. Valdomiro era primo-irmão do meu pai. O enterro fazem no cemitério, porque na aldeia mesmo (Pinhal) tem o cemitério, o velório é assim normal, cantam na casa de reza e passam rezando a noite, tem o cântico diferente, não é esses *mborai*, dos grupos (corais) que falam, eles fazem o *tarová* no velório, acompanha com *mbaraka*, tudo que é cântico, tem uns pajé que canta sem violão, eu vi quando era pequeno um pajé dançava, assim sem nada, fazia os passos dele assim e voltava, só com a bengala, tipo um pau, *ywyra'i*, andava com aquilo lá, o pequeno é *popygua* e ai tem o *ywyra'i* que é comprido. O *popygua* é aquele pauzinho que bate, *ywyra'i* é só o pajé que usa (Rivelino, Kakané Porã, março de 2009, faixa 05).

na aldeia de Pinhal, no município de Espigão Alto do Iguaçu (município vizinho a Nova Laranjeiras, cujo complexo de áreas indígenas ali contido denomina-se corriqueiramente de Rio das Cobras), na região centro-oeste do estado do Paraná.

Além dos afazeres diários, no preparo do desjejum, esquentar água para o café, colocar a batata-doce na brasa, preparar o trigo para o *xipá* e guarnecer o fogo para fritar a massa, houve grande ansiedade para contatar os parentes em Pinhal para saber da situação do velório, mas o fato do celular não emitir sinal consternou os interlocutores. Não havendo possibilidade de comunicação via telefonia celular, logo foi providenciado o transporte até a central de abastecimento da Sanepar, distante cerca de quatro quilômetros da comunidade, onde haveria um aparelho telefônico público. Eu, dona Natalina, esposa de Marcolino e Jerá, uma de suas filhas, que também nos acompanhava no desjejum, esperávamos com ansiedade a chegada do sr. Marcolino e de seu filho Gildo (na ocasião eu possuía compromissos agendados para o período da tarde, e como prontifiquei-me em conduzi-los até a outra aldeia, caso isso fosse necessário, aguardava-os a fim de organizar os eventos que se seguiriam). Durante a espera na *opy*, utilizada também durante o dia para atividades culinárias, atendendo principalmente ao núcleo familiar do sr. Marcolino, enquanto atentava às explicações de Darci Karaí sobre as semelhanças morfológicas da fonética japonesa e do idioma guarani, acompanhava também os movimentos de dona Natalina, que, em sua visível comoção com o ocorrido, em *boca quiusa* cantava melancólica o motivo melódico de um *Mborai*:



Aguardou-se a volta do sr. Marcolino com as notícias de Pinhal. Ainda não eram dez horas da manhã quando retornaram à aldeia. Gildo segurava nas mãos um



*inhambu* (ave de plumagem negra, de porte similar a uma pequena galinha), alegando terem atropelado a ave em seu trajeto de retorno.

Após comentar que o sepultamento já estava em andamento, o sr. Marcolino optou por manter-se em Piraquara, solicitando apenas uma carona rumo a Curitiba, pois teria questões a tratar na Assessoria de Assuntos Indígenas, sediada na capital. A esta “estrutura da conjuntura”, concomitante às informações narradas, dona Natalina e Jerá depenavam o *inhambu* ao lado do fogo (parte das penas seria utilizada na confecção de artefatos artesanais, outra parte foi lançada ao fogo). Dona Natalina, empunhando a ave, aproximou-se do brasido, apanhou um punhado de cinzas, passou na região abdominal do animal e iniciou uma série de unções nos presentes com a mistura composta das cinzas e das secreções oleaginosas do animal; também fui ungido na testa e nas bochechas com tal mistura. Ao indagar facialmente a Jerá sobre o procedimento, ela comentou que a mistura teria propriedades terapêuticas e que faria bem à pele.

Mesmo não havendo presenciado um ritual funerário, a literatura frisa a distinção solene dos cantos funerários das demais categorias musicais utilizadas pelos guarani. Ao relatar sua experiência junto aos Apapocuva, Nimuendaju (1987, p. 36) comenta:

quando o moribundo encontra-se em leito de morte, dá aos seus as últimas ordens, com a máxima objetividade, que são rigorosamente executadas; até que lhe falte a voz, canta seu canto ritual, se o possui, repudiando qualquer consolo [...] É comum que diversos pajés cantem ao mesmo tempo, um deles junto ao enfermo e os outros a distância. As diferentes melodias ressoam de modo estridente e caótico, e o chocalhar compassado dos maracás esbate-se num silvo monótono. Assim que o pajé, sentado face ao doente, constata que sua morte sobreveio, muda seu canto, da melodia *yvyraijá*, acelerada e com forte marcação rítmica, para o solene *ñeêngaraí*, o que desencadeia uma confusão medonha.

Quanto aos aspectos musicais propriamente ditos, também se encontra em Montoya uma clara distinção entre a música comumente executada e as canções fúnebres, entre outros significados compostos do termo canção, *mborahei*, figura também uma alusão a cantos fúnebres: “*Cancion a lo diuino, Mboraeî Tupã reheguâra. Cancion a lo humano, Mboraeî eí. Cancion de endechas, Mboraeî poriahú.*” (MONTTOYA, 1639, V1, p.234), em que “*endechas*” pode ser traduzido como termo derivado do latim *indicta*, declaração das virtudes dos mortos, que “designa a

composição poética que tem origem no epicédio grego, canto fúnebre, variante da elegia e do treno ou trenodia, termos com que entre os gregos se cunhavam as ladainhas ou cantos fúnebres” (MASCARENHAS, 2008).

Retomando a narrativa do curioso fato com o *inhambu*, acima mencionado, pode-se recorrer ao bestiário organizado por Lévi-Strauss (2004, p. 391-98), onde se encontram apuradas reflexões quanto ao papel de galináceos, em especial deste tinamídeo do gênero *Grypturus*. Ao cruzar informações contidas nos mitos que integram o primeiro volume das Mitológicas, o autor menciona características particulares dessas aves: “fracos demais para carregar o fogo, os galináceos eliminam seus vestígios”. Referindo-se aos mitos da origem do fogo entre os Kayapó-Kubenkranken, Apinayé e Xerente, grupos linguísticos Jê, vinculados ao tronco Macro-Jê. Já entre os Munducuru (Tupi), o *inhambu* é um tipo inferior de caça, que dá caldo amargo (mito Munducuru da origem do veneno da pesca), cuja troca por carne de *caititu*, caça mais nobre, é recusada (mito da origem dos porcos-do-mato), sendo o único alimento de um rapaz enclausurado. Lévi-Strauss comenta que no mito Warrau de origem das estrelas, uma constelação do céu noturno é a mãe dos tinamídeos: “se o jaguar não ataca os pássaros desta família, e se adquiriu hábitos noturnos, é porque deve aos tinamídeos seus olhos de água, substitutos dos olhos de fogo que perdeu”.

Em citação a Claude d’Abbeville (1614, p. 237), Lévi-Strauss comenta ainda a utilização, pelos Tupi da costa, das penas do *inhambu* para a ornamentação de suas armas quando partiam para a guerra ou se preparavam para executar seus prisioneiros, emprego correspondente ao papel de coveiro e que cabe aos pequenos *inhambu* em outro mito registrado entre os Xerente, a história de Assaré (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 238-39).

Não apenas o refinado trato das alegorias, mas também a peculiaridade de suas funções são traços da sociabilidade sustentados por núcleos condensados, nos termos lévi-straussianos, por pelo menos 400 anos. No caso do *inhambu*, evidenciam-se também apropriações simbólicas interétnicas, inclusive entre famílias linguísticas distintas. Das transformações de cunho narrativo no mito dos gêmeos à ênfase no idioma, as gírias e o nascimento da coxa, que, contrário a outras soluções como a dupla paternidade, a simples duplicação ou, ainda, a criação do irmão a partir de uma

lasca de cedro (possibilidades encontradas na literatura consultada), aproxima-se de relatos inusitadamente presentes na mitologia grega, em menção ao duplo nascimento de Dionísio<sup>30</sup>.

## 2.4 MBARAKA: ATUALIZAÇÃO, APROPRIAÇÃO E DESUSO

Devido à importância dada aos instrumentos musicais, sua manutenção, aquisição e confecção, comentar-se-á a seguir algumas características dos instrumentos que compõem o inventário instrumental *mbya*. Instrumentos de uso corrente no acompanhamento dos cantos noturnos: o *mbaraka* (violão), o *rawé* (rabeca), o *mbaraka miri* (chocalho globular), o *takuapu* (bastão de ritmo)<sup>31</sup> e o *popygua* ou *yvyra'i* (clavas). Sucintamente também serão tecidos comentários sobre características organológicas e funcionais de instrumentos cujo uso não está presente no cotidiano *mbya*, no caso das flautas *mimby* (*reta* e *puku*) e do chicote de palha, o *raka'e tukumbó*.

Ênfase será dada ao *mbaraka*, cuja utilização ritual ocupa papel de destaque, ponto de diferenciação na morfologia sonora do *jeroky mbya*, aspecto de alteridade evidenciado por características timbrísticas sem precedentes nas demais parcialidades Guarani.

---

<sup>30</sup> “Sêmele, filha de Cadmo, foi amada por Zeus em forma de um mortal e concebeu um filho. Zeus, então, prometeu conceder-lhe o que ela pedisse. Grávida de seis meses, foi persuadida pela ciumenta Hera a pedir que Zeus lhe aparecesse em sua verdadeira forma. A divindade dele fulminou-a como se fosse um raio. Zeus arrancou o filho do fogo e costurou-o na própria coxa. Assim Dionísio foi duas vezes nascido” (DEUSES, 2009).

<sup>31</sup> Bambus desprovidos de seus septos intermediários, fechados em sua extremidade inferior, utilizados como bastões de ritmo, percutidos no solo unicamente por mulheres. Cadogan e Meliá (apud MONTARDO, 2008) discorrem sobre relatos míticos que tratam da feminilidade, “entre os quais o registro do nome da esposa de Tupã como *Takwa Rembipe*, fulgor do bambu, lembrando que do bambu é que se fabrica o bastão de ritmo utilizado pela mulher na dança ritual.” Montardo salienta o fato de que se pode dizer que o bambu é o “símbolo da feminilidade”, acrescentando comentários dos autores que denominam a mãe dos deuses da teogonia *Pai* como *akwa rendy-ju Gwasu*, “bambu de grandes eternas (amarelas) chamas” (MONTARDO, 2008, p. 3).

## MIMBY MBYA

“Não é brincadeira, flauta que os antepassados tinham como instrumento sagrado. Eles tocavam de noite e de dia na casa de reza, se comunicavam com os deuses. A flauta também era usada para dança de artes marciais, desenvolver a postura dos guerreiros, para se ter coragem e para caçar. Essa flauta (*mimby reta*)<sup>32</sup> é tocada só por meninas, feita pelas mais velhas para as crianças se exercitarem, pela dificuldade de afinação. Para a afinação, a taquara tem que estar um pouco seca e deve-se pôr em ordem, da menor para a maior, sete taquaras. Toca-se em duas pessoas, uma toca as quatro primeiras e a outra as três, para dar a afinação certa. Aqui parece que não tem, ninguém sabe, na Argentina tem mais, é difícil para o Guaraní tocar, é bem difícil. Flautas com buracos (*mimby puku*)<sup>33</sup> são usadas por meninos, para acompanhar os cantos com as crianças, essas eu sei fazer, mas não toco, da família quase todos tocam (as mulheres), mas têm vergonha. Quando os mais velhos estão tocando, as crianças escutam e aprendem<sup>34</sup>.”

Mesmo não constando no equipamento ritual presente nas *opy* visitadas, constatou-se que o instrumento vive na memória especialmente daqueles indígenas de maior idade. Enquanto o sr. Albino falava o texto acima transcrito, sua esposa e uma de suas netas executavam um par de *mimby reta* no interior de sua residência; em sua explanação disse que não saíam por ter vergonha, associando o uso daquela flauta (*reta*) à ludicidade, complementando que também se poderia utilizá-la com a intenção de preparar as mulheres para o parto, como exercício respiratório. Mesmo havendo acompanhado a confecção e recebido como presente um destes pares de flautas, guardo imenso pesar da impossibilidade de ter registrado fonograficamente o evento,

---

<sup>32</sup> Em que os pequenos takuas são colocados lado a lado; estrutura similar ao *sicuri* andinos e as flautas de Pã, neste caso apresentando-se soltos, sem amarras entre os tubos.

<sup>33</sup> Instrumento constituído de uma única peça de takua, aberta em ambas as extremidades, com oito orifícios, sendo sete deles utilizados para digitação e o oitavo destinado à circulação da coluna de ar, desviada por uma pequena quantidade de cera de jetey cuidadosamente inserida em seu interior.

<sup>34</sup> Apontamentos do Sr. Albino Benitez, caderno de campo novembro de 2003.

pois quando retornei à Ilha (munido de um aparelho gravador), a esposa do sr. Albino já havia partido de mudança para Santa Catarina, enquanto ele aguardava a colheita de suas roças para também seguir viagem rumo ao Estado vizinho.

Das questões apontadas pelo sr. Benitez quanto à utilização de tal artefato entre os Mbya Guarani, percebe-se que a questão de gênero indica existência de dois instrumentos distintos (fig. 3 e 4)<sup>35</sup>.

Já o segundo instrumento, em vista dos comentários do sr. Albino e de algumas de suas características organológicas (fabricação a partir de um único tubo de bambu, deslocamento da coluna de ar por defletor de cera de *jetey* em seu interior e de execução masculina), possibilita o diálogo com Nimuendaju, que comenta ter visto uma única vez “um índio de pé, na ala dos homens, acompanhar o canto numa flauta de bambu, cujo núcleo era formado de cera e estranhamente engrossado na parte externa. Antigamente o uso desta flauta, chamada *mimby*, parece ter sido mais frequente” (NIMUENDAJU, 1987, p. 81). O comentário desta experiência junto aos Apapocuva Guarani é demasiado sintético, sendo esta a única alusão realizada sobre instrumentos de sopro no inventário instrumental por ele proposto.

Maxime Haubert (1990, p. 27) também comenta brevemente a utilização de flautas pelos Guarani, ao mencionar, entre as atividades cotidianas deste grupo no século XVII, “a fabricação de pontas de flechas e flautas com os ossos dos inimigos”. Outras atividades descritas mencionam o desmate dos campos, a construção de habitações, a fabricação de pirogas e armas, a caça, a pesca e com muita frequência a guerra. O uso de ossos humanos para confecção de instrumentos aerófonos em períodos históricos pretéritos é recorrente, especialmente no tocante a origem destes, retirados dos inimigos após banquetes antropofágicos, como ilustra também Jean de

---

<sup>35</sup> Sobre gênero, podem ser citados de modo comparativo os trabalhos etnomusicológicos realizados junto aos Kamayurá (MENEZES BASTOS, 1978), aos Tucano (PIEADADE, 1997) e aos Waujas (MELLO, 1999), grupos étnicos que também apresentam instrumentos com representações masculinas e femininas específicas, fatores que engendram peculiaridades quanto à interlocução, coleta de dados e acesso às manifestações musicais propriamente ditas, permeando temas-chave relativos ao uso, fabricação e organologia desses instrumentos. Segundo Van Velthem (1995, p.71), as flautas de Pã, utilizadas pelos Wayana, podem apresentar relações como de parentes próximos, pai, mãe, filho, podendo inclusive refletir relações de parentesco afim e não consanguíneo. Neste caso, a sexualidade não fica restrita aos humanos, podendo ser atestada igualmente sobre os objetos. León Cadogan também atenta à questão de gênero no caso do *mimby*, denominando distintamente dois objetos, o “*mimby i: flauta de mujer*”, e o “*mimby guachu: flauta de hombre*” (CADOGAN, 1959, p.151).

Lery ao comentar sobre esta atividade entre os Tupinambá no décimo quinto capítulo de *Histoire d'un Voyage*, cuja primeira publicação foi editada no final do século XIV, “Lery descreve como, após assar e comer seus inimigos, os Tupinambá conservavam com muito cuidado os maiores ossos, das coxas e dos braços, para fazer pífanos e flautas” (LERY apud BUDASZ, 2005, p. 3)<sup>36</sup>.

Quanto à bibliografia disponível, em semelhança aos dois exemplos acima citados, fazem-se poucas as referências ao uso de aerófonos entre os Guarani, mesmo nos trabalhos de cunho etnomusicológico. Deise Lucy Montardo discorre sobre a utilização de flautas pelos Kaiowá Guarani, descrevendo o *mimby apyka*, flauta globular confeccionada com a raiz do araçá (*Psidium guajava*) e instrumento com apenas três orifícios. A autora comenta que sua interlocutora, a sra. Odília, mostrou-lhe seis instrumentos diferentes, denominados *mimby apyka guasu* (flauta-banco grande), *mimby apyka'i* (flauta-banco pequena), *mimby apyka pu'ã* (flauta-banco erguida), *mimby apyka ñamói* ou *mimby chiru* (flauta-banco-velho ou vovô), *mimby angua* (flauta-pilão) e *mimby mundo* (flauta-mundo), fazendo ainda menção a outras duas flautas, o *mimby yvyra'i* (flauta-vara pequena) e o *mimby apyka rendy* (flauta-banco chamejante), que não estavam em sua residência por ocasião da visita. Segundo a sra. Odília, o *mimby apyka* é executado quando se escuta o som dos trovões ou quando se iniciará o *jeroky*. A partir de um desenho do filho da sra. Odília e sua exegese, ela discorre sobre a utilização da flauta pelos humanos e fala que seu som chega aos ouvidos dos deuses como canto: “Com o *mimby*, eles avisam o *Pa'i Kuara* (sol) onde estão, como nós, na cidade, avisamos pelo telefone”. (MONTARDO 2002, p.183-184)

João José de Félix Pereira frisa que o *mimby*, entre os Nhandeva, é tido como um instrumento pessoal, apresentado de duas formas: sem bico (embocadura similar à da flauta pequena, utilizada nos altiplanos andinos) e com bico (embocadura similar à da flauta doce, na qual a coluna de ar é deslocada por um pequeno defletor de madeira), sendo o último tipo afinado de maneira pentatônica, composto por cinco notas básicas e mais oito secundárias, perfazendo um total de treze notas, voltadas à

---

<sup>36</sup> “Léry describes how, after roasting and eating their enemies, the Tupinambá ‘very carefully save the biggest bones of the thighs and the arms for making fifes and flutes’”.

execução de canções do repertório tradicional, apresentando uma afinação determinada. Já o *mimby* sem bico é um instrumento pessoal, confeccionado a partir de orientações cosmológicas e utilizado em situações peculiares, proporcionando o diálogo com elementos da natureza, determinadas estações do ano, determinadas fases lunares entre outras situações específicas (PEREIRA, 1994).

Os comentários acima descritos proporcionam distinções quanto à utilização do artefato pelos Mbya. A transcrição e a tradução de registros fonográficos coletados por ocasião da oficina sobre técnicas de confecção e toques de *mimby*, ministrada pelo sr. Mario Guimarães na Ilha da Cotinga, sugerem pontos de interesse. As atividades foram iniciadas com uma longa fala, sua movimentação ininterrupta e as respostas em coro de seus ouvintes remetem a uma exposição de “inspiração”, como as falas costumeiramente proferidas na *opy* (casa de reza), exposição da qual é transcrito o fragmento inicial:

Eu vim sem saber de nada, vocês estão vendo que eu tenho cabelos brancos. Agora eu vou lembrar para vocês que estão aqui, este é meu cunhado<sup>37</sup>. Então, crianças, estamos assim em toda parte, temos os nossos líderes, nossos pais, os religiosos, ainda em algum lugar, não é como antigamente meus netos, não se faz mais nada. Nós mais velhos também em toda parte não estamos fazendo mais nada, por isso que vocês crianças não ficaram sabendo, antigamente nossos avôs e avós não eram assim como hoje, quando lembro de antigamente... Não era como hoje, na chegada de uma aldeia para a outra, a gente tinha o raka'e tukumbó<sup>38</sup>, eles tinham raka'e tukumbó, aqueles eram tocados na chegada, aí os que estavam nas aldeias ficavam em linha esperando, daí tinha o mimby puku e o mimby reta<sup>39</sup>, esses eram as mulheres que usavam. Então, crianças, vocês podem ser meus parentes porque somos da mesma geração, então podem ser meus parentes. Assim, hoje os brancos já sabem como era nosso costume, mas hoje nós deixamos este costume, mas não vocês crianças, nós mais velhos que deixamos, por isso que vocês não aprenderam como é o nosso costume, assim que a gente fazia na casa de reza, era assim, não falamos mais isto. Hoje o Nhemongarai vocês não sabem o que é, o mba'e nheyxiro'i também não se realiza, não mostramos mais a casa de reza verdadeira, o que seria o nosso costume se perdeu, mas para nós, meus netos, que somos Mbya, deus deixou a terra e com ela a sabedoria, é isso que eu estou contando para vocês, meus netos. Quando criou o mundo não nos deixou em pedaço de caderno como os brancos, eles falam e sabem através da escrita. Os brancos já têm o conhecimento através da escrita por isso que eles sabem e não se perde,

---

<sup>37</sup> O então cacique sr. Nilo Rodrigues.

<sup>38</sup> Chicote confeccionado a partir de palhas de milho.

<sup>39</sup> Flauta “comprida” e a flauta “alinhada”.

porque está registrado no papel, esse era o poder deles, a sabedoria deles era essa.

Para nós não era assim, meus netos, para os jovens e moças, os que estão em todas as partes praticam nossa cultura, para si, tem a sabedoria como um só, os mais velhos se lembram de deus e por onde vamos levamos a palavra sagrada, como era o jeito de ser do nosso pai verdadeiro, assim que soubemos, desde a criação da terra, vocês ficaram sabendo através dos mais velhos.

Na casa sagrada os religiosos são como um só fazendo oração para Deus, é por isso que não é como esses que estão colocando a folha no chão, não era assim<sup>40</sup>. Nosso ensinamento era diferente, meus netinhos, só isso que eu estou dizendo, mas é a verdade, como o nosso deus primeiro criou o mundo, o nosso espírito fala como vamos tratar os nossos parentes através das palavras, a generosidade, é muito importante mostrar para o próximo, não importa se é o nosso parente de sangue. Esse jeito de ser que é importante para nosso pai verdadeiro, só isso que eu estou falando para vocês, meus netinhos, seria importante que vocês guardassem para sua vida.

Hoje em dia há crianças que nem estão pensando em vir para a Terra, porém vocês que estão aqui devem imaginar alguma coisa. Algumas vêm do leste de onde vem o sol, algumas vêm do centro onde está o Senhor, filhos de Jakaira, e algumas ainda filhas de Tupã, Deus do Trovão. Assim que é o nosso Deus<sup>41</sup>.

Durante a oficina, o sr. Mário seguiu demonstrando aos presentes a maneira de cortar, medir, furar e preparar a embocadura do instrumento, produzida pela cuidadosa inserção da cera de *Jetey*, exigindo do *luthier* habilidade e precisão também na assertiva quanto à sua angulação, visando o bom funcionamento do aparato, cujos orifícios para digitação (somando-se cinco na face frontal e dois na face dorsal) eram perfurados com ferro em brasa. A relação entre os orifícios, indicada pela variável  $x$  (fig. 5), é determinada por uma pequena lasca de bambu, posteriormente utilizada também para fixação da cera no interior do tubo. Na região distal do instrumento, na face dorsal, encontram-se dois orifícios, sendo o primeiro deles simétrico ao terceiro orifício frontal e o segundo, localizado entre o quarto e o quinto orifício, dividindo-os ao meio ( $x/2$ ). A distância entre o último orifício de digitação e a área de escape, onde incide o defletor, soma o quádruplo da distância existente entre os orifícios de digitação.

Com base no instrumento confeccionado pelo sr. Mário, a variante de ocorrência utilizada foi de 3,2 cm; o centro das alturas utilizadas durante a execução do instrumento denota que se inicie a escala partindo-se do segundo orifício, neste caso

---

<sup>40</sup> Em menção ao material didático, papéis A3, lápis de cor e giz de cera, destinados a atividades de desenho com as crianças.

<sup>41</sup> O trabalho de transcrição e tradução (MD 01 fonograma coletado em 24/01/2007) foi realizado pelo colega Dionísio Rodrigues, com meu auxílio na digitalização do material.



soando a nota Ré (em 443 hz), altura que gravita próxima àsquelas utilizadas na afinação do *mbaraka*, cuja ressonância conjunta é essencial para uma boa performance<sup>42</sup>.

Considerando os comentários descritos e atentando para a sobreposição de inúmeros fatores que podem contribuir para uma alteração paradigmática, podem-se enumerar alguns fatores que atualmente contribuem para o desuso de aerófonos entre os Mbya: a imersão das comunidades em ambientes sonoros hostis (trânsito, indústrias, aviões, trens etc.); a possibilidade do deslocamento automobilístico e os ruídos inerentes a esse tipo de transporte; o advento da telefonia e a relativa difusão da comunicação em massa também configuram novas dinâmicas nas atividades de visitação, sendo possível esboçar uma analogia que vincula a falta de uso à falta de funcionalidade, fatores aos quais ainda podem-se somar a indisponibilidade de matéria-prima adequada e as peculiaridades técnicas referentes à confecção destes instrumentos.

Tais considerações apontariam respostas apenas para parte da questão, tendo em vista que a utilização das flautas como preparação física (destinada aos guerreiros, *mimby puku*, e às parturientes, *mimby reta*) ou ainda sua utilização durante as rezas, como sugere Nimuendaju entre os Apapocuva, traçam outras lacunas. Assim como o uso da flauta na *opy*, é intrigante o fato do artefato integrar o inventário de uso cotidiano tanto entre grupos Ñandeva quanto entre grupos Kaiowá, como sugerem Pereira e Montardo, sendo esta uma análise comparativa a ser concretizada em pesquisas vindouras.

---

<sup>42</sup> Durante a oficina, em momento posterior à montagem dos instrumentos, eu e mais dois indígenas que manuseavam seus recém-confeccionados *mimby*, Ambrósio e Valdemir, tentávamos tocar uma das melodias executadas pelo sr. Mário. No contorno melódico, um incidente: devido a pequenas variações nas medidas dos instrumentos e na bitola dos tubos de bambu, o conjunto das flautas soou um acorde completamente dissonante, segundas menores e maiores em paralelo. Imediatamente após as primeiras frases tocadas nesta configuração, seguiram-se os risos do sr. Nilo e do sr. Mário, percebendo nossa cômica atuação, toquei a melodia na oitava acima, logo acompanhado por Ambrósio. Os risos transformaram-se em gargalhadas incontidas. Evidente neste caso a preocupação quanto ao quesito afinação instrumental, também presente cotidianamente nas performances desenvolvidas no interior da *opy*, onde a afinação dos instrumentos (*rawé* e *mbaraka*) é periodicamente verificada nos pequenos intervalos que ocorrem entre os cantos.

## RAKA'E TUKUMBÓ

O *raka'e tukumbó* (chicote similar aos modelos utilizados na condução de charretes, comuns nas áreas rurais, com cabo de madeira e longas tiras de couro trançado) é outro instrumento que, apesar de constar tanto no relato do sr. Mário quanto no inventário de objetos rituais na comunidade de Araçaí – Piraquara, pode também apresentar possível rendimento para análise, primeiro pela distinção dos materiais utilizados (palha de milho/couro de gado), segundo pelo interesse ritual de seu uso. O comentário do sr. Mário aponta o uso de tal artefato em grupos: “os que estavam nas aldeias ficavam em linha esperando”; neste caso, estalavam-se os chicotes em reposta às flautas, tocadas pelos visitantes em eminente chegada, o que sugere vários instrumentos sendo executados simultaneamente, evidenciando um evento social cujas funções sinalizadoras do som representavam ações concretas no exercício da sociabilidade. Outra exegese sobre o *raka'e tukumbó* veio de Rivelino Wera-Popygua, na ocasião residindo na comunidade indígena Cambuí, que narrou lembrar-se de estalar os chicotes ao redor da *opy*, não sendo uma atividade cotidiana; a ação era realizada esporadicamente por solicitação de seu avô. Segundo Rivelino, os estalos do chicote espantariam maus espíritos. Quanto à força mística exigida pela execução destes “estalaços”, comentou haver por mais de uma vez vomitado durante ou após a realização dessa atividade.

A função e o modo de utilização do chicote aqui descritos são congruentes ao uso dos *popygua*, relatado no trabalho de Valéria de Assis, no qual a principal proteção destinada à casa de reza é aquela feita com a dança dos *xondaro*.

Ao cair da noite, quando todos entram na *opy* e os rituais têm início. Um ou dois *xondáro* dançam na parte externa, ao redor da *opy*. Realizam uma dança acompanhada pelo bater de seus *popygua*/clave ritual. A dança e a batida dos *popygua* protegem e afastam inimigos sobrenaturais que podem ameaçar o espaço sagrado e as pessoas em seu interior. Eles param e permanecem em vigilância na porta da *opy*. De tempos em tempos, retomam a dança e ficam nesta alternância até que o ritual se encerre. Segundo Perumi, esta é a mais importante paliçada da *opy* (ASSIS, 2006, p. 156).

Mesmo não tendo acompanhado tais procedimentos, cabe salientar sua similitude, frisando também a utilização do *popygua*<sup>43</sup> no ambiente interno da casa de reza, nos momentos que antecedem o evento musical propriamente dito. Em Cadogam (1959, p.17), encontra-se a seguinte consideração sobre o termo *yvyra'i*:

*vara insignia, emblema del poder de Ñande Ru, y también emblema del poder de los dirigentes (yvyra'ija=alguacil, hombre que goza de ciertos privilegios, Montoya). En la extremidad de la yvyra'i de Ñande Ru apareceran las llamas y la neblina de las que será engendrado el universo. Ha dado origen, en el vocabulário religioso, a la palabra: yvyra'i-kägã = huesos del que porta la vara insignia, v. g., el esqueleto humano, el cuerpo humano.*

Martins (2007), com base nas observações de Montardo (2002) e Mello (2006), argumenta que o tamanho dos *popygua* varia “conforme o grau de prestígio do seu portador”, sendo variável o comprimento dos mesmos, variações que vão desde *yvyra'i* com cerca de 30 cm (no caso dos aprendizes) até artefatos similares a bengalas, utilizados pelos xamãs de maior idade, no primeiro caso também podendo ser utilizado como instrumento de ataque na dança do *xondaro* (MARTINS, 2007, p.103).

Utilizado exclusivamente no interior da casa de reza (*jeroky*) e em seu entorno (*xondaro*), não foi possível observar seu uso nas atividades dos corais em apresentações durante eventos culturais, ou mesmo em outras localidades da aldeia. Quanto ao tamanho, mesmo havendo claras variações de comprimento, o diâmetro desses instrumentos pouco varia. Quanto à questão de gênero, parece coerente afirmar que o uso do *yvyra'i* estaria para os homens assim como o uso do *takuapu* estaria para as mulheres, salientando ainda maior zelo em relação ao último, que diferente do *yvyra'i*, por vezes utilizado no ambiente externo da *opy*, não é executado fora de seu perímetro.

---

<sup>43</sup> Idiofone composto por duas varas de cerne de cipreste, ou outra madeira dura disponível, unidas por uma pequena corda trançada de cipó ou mesmo barbante, em alguns casos também denominado *ywyra'i*.

Martins enfatiza a ideia contida no texto de Cadogan, no qual o *yvyra'i* relaciona-se ao esqueleto humano, a parte divina do corpo físico da *pessoa guarani*: “Assim, *yvyra'i kãnga* é o esqueleto dos homens e *takuaryva'i kãnga* o esqueleto das mulheres, referindo-se a dois objetos rituais Guarani: o bastão ritual masculino e a taquara (*takuapu*).” (ibid.)

Uma observação quanto aos trabalhos de Martins, Mello e Montardo é o fato de, por repetidas vezes durante a pesquisa, presenciei a execução deste idiofone por crianças com menor idade, percutidos de forma similar ao condutor das seções de canto, porém com menor intensidade e precisão. O montante destes instrumentos disponíveis na *opy* (da aldeia Araçaí) atende à utilização coletiva durante as cerimônias, inclusive por *juruas* (não indígenas), como presenciado por ocasião do *nimongaraí* realizado em Piraquara no ano de 2007.

Em referência ao termo *ywyra'idja*, literalmente o “dono” do *yvyra*, (portador do bastão, da vara insígnia) presente nos textos de Nimuendaju, Martins percebe duas formas distintas de grafia:

A primeira é *yvyraijá*, referindo-se a um canto com melodia “acelerada e com forte marcação rítmica”, executado pelos xamãs para pessoas seriamente doentes, à beira da morte. A outra forma de grafar é *yvyrai já*, referindo-se a um ajudante do xamã escolhido para executar determinadas tarefas, que, no caso descrito, era de eliminar um *anguéry*, um espírito mau: “A eliminação propriamente dita do *anguéry* não é tarefa própria do pajé principal, recaindo sobre um ajudante especialmente designado por ele para tal – o *yvyrai já*(...)” (NIMUENDAJU apud MARTINS, 2007, p. 103).

Entre os Kamayura, o termo é utilizado para designar o arqueiro, um batedor, função destinada aos *ywyra'idja* em situação de guerra (MENEZES BASTOS apud MONTARDO, 2002, p. 206). Em vista da proteção concedida pelo uso deste instrumento, especialmente pelas suas propriedades em afastar os maus espíritos, a analogia ao arqueiro também parece viável, polissemia interétnica cujas dimensões linguísticas ainda presentificam-se.

## MBARAKA

Na última e rápida visita à comunidade indígena Tekoa Marangatu, em Imaruí, SC, realizada em dezembro de 2008, além de rever o sr. Mário Guimarães e sua família, pude conversar com o sr. Augusto. Depois de dar as notícias da Ilha da Cotinga, onde residem seus primos-irmãos, o sr. Cristino da Silva e o sr. Sebastião, mostrou as novas instalações da *opy* (em fase de construção na visita anterior), ajeitou o fardo de feijão que trazia da roça e, como de costume (da receptividade *mbya*), ofertou um banco para que tomasse assento, e com a tranquilidade peculiar desse ancião guarani, iniciou a conversa. Comentei sobre a oficina ministrada pelo sr. Mário na Ilha da Cotinga e também sobre outra atividade que foi realizada em seguida, a oficina ministrada por Aorélio Domingues, sobre a confecção do *mbaraka* (fig. 6 e 7). Abordei a problemática quanto à matéria-prima (pois, na oficina, utilizaram-se lâminas de marupa para confecção do corpo e dos tampos, galhos de caxeta para entalhar o braço do instrumento e pedaços de canela para confecção do cavalete e das cravelhas). Ao término da montagem do instrumento, o sr. Cristino lamentou o fato de não haver sido possível providenciar lâminas de cedro. O sr. Augusto complementou:

Agora cedro se tivesse, era muito melhor, eu acho né. Eu me lembro mais ou menos, eu conheci um guarani que fazia violão. Agora a corda, também não é, não é assim “de fora”. Eles usavam, não sei de que bicho, tiravam a tripa e secavam para fazer a corda do violão. Parece que é a tripa de irara, parece que foi irara. É um bicho que nem um cachorro do mato, bem preto, não é muito grande, se chama irara. Eu vi um que fazia antigamente, eu era muito pequeno e eu não aprendi. Mas depois daquela vez, ninguém fazia mais, tinha um, era só um que fazia, para usar na *opy* que eles faziam. Agora daqui para frente, ninguém mais se interessa. Se interessa assim, mais por coisa de branco, acha que é mais fácil e tudo (para comprar). Tem o meu irmão que faz *rawé*, bonito ele faz. *Rawé* é mais fácil, a madeira não precisa ser tão grande, é pequeno mesmo. Mas é bom aprender a fazer alguma coisa também, né? Não me lembro tão bem. É porque os *Mbya* sempre usaram o *mbaraka*, tem um outro tipo de índio, que é guarani também, mas ele é um pouco diferente, são aqueles que só usavam o chocalho, na *opy* mesmo, não tocavam violão nenhum. Os *Xiripá* que eu vi usavam mais o chocalho, eu quando fui lá perto de Foz do Iguaçu, tem um lugar chamado São Miguel do Iguaçu, ali que tinha os *xiripá*, eles usavam mais chocalho mesmo, *mbaraka mirin*. Aqui também a gente usa *mbaraka mirin*, mas acompanhando o violão (Imaruí, 28 de dezembro de 2008, faixa 4).

Sobre o uso do *mbaraka*, Setti aponta a relevância desta apropriação pelos Mbya Guaraní (muitas vezes considerada como fator de “aculturação”), reservando-lhe sensível interesse, seja a partir dos critérios seletivos adotados pelos indígenas ao “pinçar e adotar” elementos da cultura englobante, seja pelos artifícios utilizados na reinterpretação e na redefinição de usos de artefatos culturais, neste caso o violão.

Sobre a época de adoção do violão nas rezas, Irma Ruiz supõe ter sido adotado entre 1650 e 1750 entre os Mbya do Paraguai e conforme Strelnikov, transmitida pelos Xiripá cristianizados. Ela lembra também o interesse da sobrevivência entre os Mbya da guitarra de 5 cordas e do rabel de 3 cordas, coexistindo com o popular violão ou guitarra de 6 cordas e com o violino de 4 cordas (RUIZ, 1984, p.76-78). Se dispõem do *mbaraka*<sup>44</sup> – instrumento sagrado já conhecido do Tupi antes da colonização – por que razão continuariam usando o violão com uso percussivo? Teriam mantido, como resíduo da herança jesuítica, preferência por instrumentos que levam à conformação de melodias construídas dentro de determinado clima ou ambiente tonal? A firmeza com que mulheres e crianças acompanham as sequências intervalares entoadas pelo rezador solista leva a crer que se trate de padrões melódicos sempre repetidos, mas quando ocorrem cantos supostamente novos ou inovadores, estes são também facilmente acompanhados pelo grupo coral. É viável pensar-se que isso se dê em virtude do sistema único de afinação dos violões e que possa esse ser visto como nivelador na condução das linhas melódicas dos porãhey. O canto assim submetido ao uso sistemático do bordão das cordas tende a limitar o elenco de sons da melodia e, conseqüentemente, propiciar maior adestramento do grupo coral em acompanhar responsorialmente os cantos na pajelança (SETTI, 1993, p. 9-10).

As evidências indicam ter sido a viola de cinco ordens, e não o violão<sup>45</sup>, o objeto inicial deste processo; mais tarde substituída pelo violão, sendo então necessário retirar-lhe a sexta corda, pois a simbologia referente às cinco cordas já havia sido consolidada pelo uso da viola. A transformação metonímica do *mbaraka* em *mbaraka miri* e da viola em *mbaraka* vai além da simples apropriação de um objeto cultural; neste caso, dá-se a consubstancialização do instrumento, que é agregado a significações múltiplas em uma intrincada rede de signos rituais.

---

<sup>44</sup> Neste caso, em menção ao chocalho globular (N.A).

<sup>45</sup> Cabe frisar que o violão chega ao Brasil apenas no início do século XIX. Mesmo na Europa, o violão de seis cordas não surgiu antes do final do século XVIII.

## A COSMOLOGIA E O MBARAKA

Entre os Mbya, a afinação do *mbaraka* relaciona cada uma das cinco cordas a uma divindade do panteão cosmológico Guarani, divindades que ocupam regiões celestes determinadas, transpostas ao instrumento pela seguinte disposição<sup>46</sup>: 1ª corda (Dó #) *Takuá-werá* (divindade feminina), 2ª corda (Lá) *Ñanderu Jakairá*, 3ª corda (Mi) *Ñanderu Karaí*, 4ª corda (Lá) *Ñanderu Tupã* e a 5ª e última corda (Mi), relacionada à divindade primordial *Ñanderu Tenondé*, como relatou o sr. Marcolino da comunidade Araçai em Piraquara.

Na ocasião, antes de recorrer ao *xamoi*, questionei um de seus filhos quanto à relação entre as divindades e a afinação do instrumento. Gildo mostrou-se receoso em dar tal informação, assim como o professor Karai, Mbya Guarani que atualmente reside em São Paulo, e que na ocasião visitava a comunidade, indicando o *xamoi* como o único auxílio possível no esclarecimento da questão.

Montardo, ao relatar o depoimento de Timóteo Popygua contido no CD *Ñande Reko Arandu*, aponta para os aspectos simbólicos contidos na afinação do instrumento; seu interlocutor comenta que as cordas representam os deuses *Tupã*, *Kuaray*, *Karaí*, *Jakairá* e *Tupã Mirim* (MONTARDO, 2002, p.173). As denominações alteradas nas extremidades sugerem uma analogia relacionada às distintas posições de valoração destas divindades; se apresentássemos *Takua Werá* (representação feminina, sensibilidade e doação) como possível substituta de *Tupã-Mirim* (*miri*, pequeno) e *Ñanderu Tenondé* (divindade primordial) em referência a *Tupã* (que devido a traduções equivocadas e tendenciosas no período colonial, representou por longa data o deus único e onipresente das crenças de orientação cristã), confirma-se em todos os casos a eficácia do sistema oral de disseminação destes dados.

Em Combès (1992, p.184), encontramos ainda mais uma variante das denominações e das respectivas posições ocupadas por determinadas divindades na cosmologia Mbya. Com base nos trabalhos de Cadogán (1959) e Clastres (1974), a

---

<sup>46</sup> O pentacorde acima mencionado apresenta considerável abaixamento em relação ao diapasão convencional, gravitando entre 429 e 432 hz o centro das alturas mencionadas.

autora atribui a Ñandecy (mãe primeva) a região central, o zênite celeste, posição ocupada por Ñanderu Tenondé na exegese do sr. Marcolino, e por Jakairá nos comentários do sr. Mário, também figurando no relato do sr. Timóteo Popygua. Combès atenta também a estas variações, fazendo menção a *Notre Frère Aîné*, Ñanderyky, que na tradição Apapocuva habita o leste, sendo possível também que habite o zênite, em ambas as direções, encarregado de sustentar a terra, zelando pelos dois bastões cruzados, arrumados por Ñanderuvuçu (no leste), por ocasião da criação do mundo. Em todos os casos, a ocupação das regiões leste e oeste segue sem maiores alterações, na ótica de Combès, influenciada pelos próprios ciclos naturais, fator já mencionado por Thevet (1575), Pierre Clastres (1974) e Cadogán (1959):

O leste, com Karai, sendo seu nome associado ao sol (Kuaray, Quaracĩ) como “chama que renasce diariamente”, mesmo valor dado pelos anciões Tupi, solstício de inverno da estação seca. Tanto quanto se opõe à Tupã do oeste, o qual sabe-se, é o mestre das águas e do trovão, associando-se por conseguinte à estação das chuvas. O Tempo Originário (ou o Vento Originário) do sudeste, o sopro congelante do inverno, da morte: opõem-se aos Ventos Bons do norte, ventos quentes da primavera e do verão. O centro, ponto de encontro destes casais de contrários, é o ponto da “*coincidência oppositorum*”, da totalidade (...) o sentido das estações é o do percurso do sol, e o périplo do cativo repete assim as estações do ano; repete mesmo a criação da terra, paralelamente podendo prosseguir entre os ritos e os cantos sagrados. Acede, de qualquer modo, ao centro, a Terra Sem Mal.<sup>47</sup>

Montoya (1876, V.II p.212) descreve o *mbaracá* da seguinte maneira:

Calabaço com cuentas dentro, que sirue de infrumento para cantar, y de ahi ponen nombre a todo infrumento mufico. “Ambopú mbaracá. 1. ambaraca mbopú, tocar infrumentos. Mbaraca ça, cuerdas. Ambaracaça moa tÿrô, ymboío îabo, templar. Oioia catu mbaracá, eftàn deftemplados los infrumentos. (...) Nimôatÿrôhábi, están deftemplados. (...) Mbaracaça mēndá, puente de guitarra.

<sup>47</sup> “L’est, avec Karai que son nom associe au soleil (Kuaray, Quaracĩ) comme “flamme toujours renaissant”, a la même valeur que por lês anciens Tupi, solstice d’hiver de la saison sèche. D’autant qu’il s’oppose à Tupan de l’ouest, dont on sait qu’il est maître des eaux et du tonnerre, associe donc à la saison dès pluies. Lê Temps Originare (ou lê Vent Originare) de sud est lê soffle glacê de l’hiver, de la mort: il s’oppose aux Vents Bom du nord, vents chauds de printemps et de l’été. Lê centre, point de rencontre de ces couples de contraires, est lê kieu de la “*coincidência oppositorum*”, de la totalite (...) Lê sens dès saisons est celui de la course du solei, et lê périplo du prisonnier repete ainsi lê temps de l’année; il repete même la création de la terre, si lê perallèle peut de poursuivre entre lê rite et lês chants sacrês. Il accède, de toute façon, au centre, au Pays Sans Mal.” (COMBÈS, 1992, p.183-84).



Mbaracãi cúáquâ hába, traftes. Aîapĩ pĩmbaracaça, poner los dedos em las cuerdas. Añatõi mbaracaça, tocar rasgado, Ayquĩrĩ mbaracaça, tocar rabeles com um arco. Mbaraca revĩa, la cuerda de que pēden todas las cuerdas de los rabeles (MONTTOYA, 1639, p. 212).

Conforme afirma Montoya, observamos que o termo *mbaraka* passa a designar, além do chocalho, outros instrumentos musicais, inclusive aqueles munidos de corda, *çã*<sup>48</sup>, há pelo menos 400 anos. Além de chamar a atenção para a origem europeia do violão, Montardo também atenta para sua incorporação tão antiga por parte dos Guarani e para o modo como o enquadram em sua cosmogonia.

## POLISSEMIA

Deise Lucy Montardo observa o deslizamento dos significados dos termos e ações em algumas línguas tupi-guarani, apontando para a convergência de termos em um grande sistema, onde ocorrem as transformações de conceitos básicos. Entre os Guarani, o *mbaraka* apresenta duas configurações, cordofone entre os Mbya e idiofone entre os demais grupos. É traduzido como instrumento musical podendo designar o ritual xamanístico no caso dos Kayabi (Travassos, 1984) e dos Assurini (Muller, 1990); pode relacionar-se estritamente ao chocalho do xamã entre os Waiãpi (Beaudet, 1983); pode ser entendido como o fazer musical no caso Kamayurá (Menezes Bastos, 1978), e ainda como música, músico ou chocalho entre os Araweté (Viveiros de Castro, 1986). Mesmo ocorrendo ampliações ou restrições dos significados, os termos não deixam de apontar para um universo comum. (MONTARDO, 2002, p. 154)

Ao pesquisar o metassistema de cobertura verbal do sistema musical dos Kamayurá (Alto Xingu), Menezes Bastos (1978), orientado pela etnociência, traça um quadro geral em que o domínio *ihu* é entendido como “corrente sonora”, abrangendo

---

<sup>48</sup> A partícula “sã” relaciona-se com a idéia de corda ou fio, como sugere Montardo ao relatar a admiração de indígenas Nandeva e Kaiowa ao escutarem gravações de músicas executadas por mulheres Mbya: “quando as mulheres cantam na afinação certa, o grupo sobe em um fio, *sã*, que os leva para cima. Acertar a afinação faz com que acertem o fio.” (MONTARDO, 2000, p.15). Montoya, no segundo tomo de seu léxico, faz menção ao termo “*soga cordel. Tucumbé, çã*”, mais adiante no terceiro tomo, lê-se: “*çã. Artículos Artejos, Tepyçã. Çã. Cuerda. Tupã çã. Cuerda de hamacas*” (MONTTOYA, 1639, V.I, p.198

outros subdomínios: 2. *ihu*, “corrente sonora qualquer”, e *ñeeng*, “linguagem”. Dentro de *ñeeng*, por sua vez, como subdomínio 2. *ñeeg*, “língua falada”, e *maraka*, “música”. Inseridos no termo *maraka*, “música”, encontram-se os *marakatap*, “instrumentos musicais”.

A partir dos comentários de Cadogan ao discorrer sobre sua hipótese do contato Mbya com os jesuítas, Montardo descreve a utilização de outro termo utilizado pelos Guaraní para se referir ao violão de cinco cordas como instrumento musical sagrado: *kumbija*. O autor aponta para o dado de que o significado deste termo é “acompanhamento musical”. Em outra obra, Cadogan (1992, p. 88) “define o *kumbija* como instrumento musical de cinco cordas semelhante a um violão, utilizado para acompanhar as danças, e exemplifica o termo com a seguinte expressão: *kumbijapygua mba’ea’ã*, ‘exercícios religiosos acompanhados por música de *kumbija*’.” (MONTARDO, 2002, p. 173). O termo é aparentemente pouco difundido atualmente<sup>49</sup>.

Em outras regiões do Brasil, como na Bahia, pode-se encontrar relatos evidenciando o uso de instrumentos de cordas de origem ibérica por indígenas já em fins do século XVI<sup>50</sup>. Do interesse indígena em relação à viola, instrumento que durante

---

e 274; V.II, p. 11). A utilização de tal partícula não parece figurar em dicionários Mbya na atualidade, como no caso de Dooley (2006).

<sup>49</sup> Assis (2006, p. 190) nota que “vários autores já indicaram, desde Nimuendaju (1987) e Cadogan (1992), sobre a existência de um vocabulário sagrado usado especificamente em eventos rituais. O domínio desta linguagem é restrita dentro da própria sociedade Mbyá. Apenas os iniciados nos conhecimentos xamanísticos conhecem esta linguagem – o xamã, sua esposa e seus auxiliares mais íntimos”. Segundo a autora, há neste vocabulário palavras e expressões equivalentes para aquelas usadas no vocabulário cotidiano. Assis interpreta estas equivalências como mais uma expressão do sentido de duplicidade que as coisas, as pessoas e o mundo possuem na perspectiva Mbyá. “Assim, se cada pessoa tem o seu nome cotidiano e um equivalente sagrado, o mesmo se observa no nome dos animais e dos objetos. Desta forma, *petyngua* terá seu equivalente sagrado como *tatachina kãnga*, que, segundo a tradução em Cadogan (1992, p.112), significa “ossos pelos quais se produz a neblina vivificante”. Tanto *popygua* quanto *takuapu* são também *yvyra’i*. *Mbaraka* é *mba’epu miri*. O *apyka* já é o nome sagrado, pois no cotidiano é denominado *guapya*”. Apoiada em Godelier (2000, p.145), onde “o elemento visível, material, de um todo que inclui, além disso, dois elementos imateriais, uma fórmula secreta e um nome sagrado. Sem a fórmula, o objeto perde uma grande parte dos seus poderes”. Assis conclui a partir destas observações que: “faz parte do objeto ser imbuído de características de discrição e distanciamento de tudo o que for externo e que possa se configurar num risco”. Segundo ela, o nome sagrado viabiliza esta proteção.

<sup>50</sup> Como dizia Anchieta em uma de suas cartas, “[...] les enseñan [os filhos dos índios] a cantar y tienen su capilla de canto y frutas para sus fiestas, y hazen sus danças a la portuguesa con tamboriles y vihuelas con mucha gracia, como si fueran muchachos portugueses y quando hazen estas danzas se

o período colonial poderia ser tanto a viola de seis ordens (a *vihuela* espanhola) como as violas de quatro ou cinco ordens (as guitarras espanholas), pode-se citar o relato do Padre Dobrizhofer que, após tocar viola para entreter uma liderança indígena nos entremeios de uma audiência com o governador da província de Buenos Aires (onde o indígena reivindicava a libertação de prisioneiros), é convidado insistentemente a acompanhar o cacique à sua redução.

A utilização de instrumentos europeus nos procedimentos de catequização encontrava-se em curso já nas primeiras décadas do século XVII, nas reduções jesuíticas no oeste paranaense, leste paraguaio e noroeste argentino. A “formação” de indígenas nas artes musicais, como frisa M. Haubert, teria como protagonistas Jean Vaisseau<sup>51</sup> e Louis Berger, introdutores da “verdadeira música” entre os nativos quando ministravam aulas de música no Guairá ou em San Ignacio Guazú. A metonímia proposta pelo autor converte os missionários músicos em xamãs de poder extraordinário. Seja no entretenimento de Dobrizhoffer ou na “pedagogia musical” de Louis Berger ou ainda nas descrições de Diego de Torres<sup>52</sup>, que aponta ordenanças

---

ponen unas diademas por la cabeza de plumas de paxaros de varios colores, y desta suerte hazen tambien los arcos y empenan y pintan el cuerpo. [...]” (ANCHIETA apud BUDASZ, 1996, p.72).

<sup>51</sup> Do texto pouco isento, produzido por Tormo y Blanco, segue o comentário sobre a morte do Padre Juan Vaisseau, infectado por varíola, pouco tempo depois da apresentação de dezesseis de seus meninos cantores, que, com objetivo de pôr em evidência os resultados provenientes do trabalho jesuítico, foram conduzidos a Assunção por Ruiz de Montoya no ano de 1620: “*De retorno, Montoya llevaba consigo um triunfo, nada apetecido por él y um desastre inimaginado. Regressaba como Superior Del Guayrá, reconociendose inepto para el cargo y, sobre todo, modesto y mortificado, porque esta vez no era provisional, sino con caracter efectivo. Se embarcó hacia el Guayrá con la desgracia a bordo. En Assuncion tuvo que dejar para siempre dos de sus niños cantores. Habia prendido em ellos la viruela. Y, con el temor supersticioso de los suyos al canto funebre de los sapos, fué sembrando con sus pequeñuelos el viejo camino del Guayrá, que poco después se abandonaría por hacerlo intransitable los ataques payaguás, cuyos ámagos también conocieram. Solo pudo devolver a sus padres dos de los dieciseis niños, que, en sus manos, confiadamente entregaron y esos dos solo iban a servir para difundir la epidemia en las reducciones y morir poco después, junto con su gran maestro el P. Juan Vaisseau*” (SANZ y BLANCO, 1989, p. 182).

<sup>52</sup> Das instruções do Padre Diego de Torres Bollo: “de 1609-1610, orientavam os missionários a corrigir e a castigar os religiosos indígenas, pois representavam perigo à redução por defenderem o ‘antigo modo de ser’. Caso os castigos não dessem resultados positivos, os jesuítas eram orientados a efetuar o desterro desses personagens. Em San Carlos, feiticeiros conspiraram com a intenção de matar os padres e por isso temiam ser castigados. Segundo o relato do Padre Diego de Torres, os feiticeiros, ao fugirem da redução, escaparam dos castigos físicos, mas ficaram sujeitos aos castigos divinos: temendo que a conspiração fosse conhecida, ‘*por lo cual se los castigaria como merecian, se escaparon en la noche oscura [...] Pero Dios les siguió [...] todos cayeron en manos de los lusitanos y fueron llevados a la servidumbre*’. Esse registro favorece a análise da percepção do missionário quanto à ação divina, pois

quanto à fabricação de flautas, supostamente utilizadas “a fim de ensinar música aos pequenos estudantes” já nas primeiras décadas do século XVII, dando evidências de como esta ferramenta teria auxiliado os missionários em seus trabalhos doutrinários: “Principalmente pela música e pelo canto, os missionários parecem reproduzir os prodígios de Orfeu na América” (HAUBERT, 1990, p. 128-29). Budasz comenta como Anchieta, e antes dele Manuel da Nóbrega, não media esforços a fim de convercer os nativos a abandonar seus antigos costumes; para tanto se valia entre outros recursos, da formulação de autos teatrais de cunho moral, caracterizados por danças e canções, “desde seu público-alvo, incluindo-se os colonos portugueses, estes jogos foram escritos frequentemente em duas ou mais línguas (tupi, português, espanhol e ocasionalmente o latim)” (BUDASZ, 2005, p. 6)<sup>53</sup>. Mais adiante, ao citar os documentos redigidos por Fernandes Sardinha, ao queixar-se a seus superiores em Portugal sobre as táticas utilizadas pelos missionários na conversão dos nativos, além de mencionar a utilização do vestuário “pagão”, Budasz atenta ao fato de que alguns meninos órfãos portugueses trazidos de Lisboa estavam “tocando agora junto com os nativos, usando seus instrumentos musicais e cantando como eles, elogiando a Virgem Maria com melodias nativas”. Neste documento, Sardinha argumenta que “as táticas dos jesuítas não estavam saindo de acordo com o previsto: em vez da conversão, os nativos estavam tornando-se mais orgulhosos de suas práticas. Apesar de tudo, os jesuítas aprovavam não somente suas práticas, mas igualmente pareciam imitá-los” (SARDINHA apud BUDASZ, 2005, p.10)<sup>54</sup>. Se por um lado a música auxilia a empreitada jesuítica, por outro, sincreticamente, mantém pulsantes caracteres da identidade cultural Mbya.

---

sugere que há uma estreita identificação entre a vontade do missionário e a vontade do próprio Deus”(RAMOS, 2007, p. 6).

<sup>53</sup> “In order to help convince the natives to abandon those practices – the core of their culture – Anchieta, and before him Manuel da Nóbrega, devised a form of moral theatre featuring songs and dances. Since their target public also included Portuguese colonists, these plays were often written in two or more languages (Tupi, Portuguese, Spanish, and occasionally Latin)”.

<sup>54</sup> “Sardinha argued that the Jesuits’ tactics were not working as planned: instead of converting, the natives were becoming more proud of their practices. After all, the Jesuits not only approved their practices but also seemed to be imitating them”.

A apropriação de caracteres da cultura ibérica e o desuso de práticas culturais autóctones podem ser evidenciados também a partir de estudos etnoarqueológicos, como os resultados das escavações realizadas pelo professor Igor Chmyz nos vales dos rios Paranapanema, Paraná e Iguaçu (sítios arqueológicos da fase Ibirajé) e no vale do rio Paraná, entre o Mato Grosso do Sul e o Paraná (sítios arqueológicos da fase Ivinheima)<sup>55</sup>, onde localizou artefatos modelados que sugerem idiofones, *mbarakas* (fig. 8), por serem assinalados por fragmentos de cabo ou de receptáculo.

Todos mostram, na superfície bem alisada, incisões finas com motivos geométricos. Os sulcos das incisões encontram-se retocados com argila branca. Os cabos são maciços e cilíndricos ou levemente achatados, estreitando-se gradativamente para a extremidade proximal. Um deles conserva parte do receptáculo na extremidade oposta. Dos artefatos encontrados, o receptáculo mais completo é piriforme. No receptáculo proveniente da fase Ibirajé, ocorrem perfurações que transpassam a sua parede (CHMYZ, 2009, p. 12-13).

Deve-se salientar que a apropriação e o desuso, a incorporação de novos materiais e a depreciação de outros são movimentos que integram os processos dinâmicos de inter-relação entre grupos humanos e de hibridismo resultante da miscigenação de componentes étnicos, aspectos estes discutidos por Canclini (1998), em que o conceito de “formas híbridas” pressupõe “procedimentos pelos quais as culturas tradicionais dos indígenas e dos camponeses unem-se sincreticamente a diversas modalidades de cultura urbana e massiva”. Estas reflexões também estão presentes em Sahlins (1997), ao evidenciar como o processo do “industrialismo” afetou populações da Rodésia do Norte em Zâmbia, na África, e como isso parece sugerir que durante os processos de mudanças sociais, “uma sociedade tenderá sempre a se ajustar às novas condições através das instituições sociais já existentes. Essas instituições sobreviverão, mas com novos valores, dentro de um novo sistema social” (SAHLINS apud ASSIS, 2006, p.245).

César Gordon demonstra, no caso Xikrin, que antes do contato sistemático ser estabelecido, a importação de um item referia-se também à técnica de confeccioná-lo,

---

<sup>55</sup> Para os sítios agrupados na fase Ibirajé (da subtradição Corrugada), foram obtidas diversas datações, sendo consideradas as que variavam de 1190 ± 40 a 1555 ± 60 d.C. Os sítios da fase Ivinheima apresentaram datações que variam de 1690 ± 70 a 1840 ± 60 d.C. (CHMYZ, 2009, p. 04).

tendo em vista as similaridades da tecnologia utilizada para a confecção de tais artefatos, de maneira que o objeto em si poderia perder-se, mas seu conceito perdurava, questão radicalmente modificada com a chegada dos bens industrializados (GORDON, 2006).

Valéria de Assis, em seu amplo estudo *Sobre as trocas na constituição do mundo social Mbyá-Guarani*, apresenta a perspectiva de que aquilo que é feito configura-se em imitação; associa-se a concepção de que a produção – de objetos, de pessoas e da sociabilidade – é resultado de processos de incorporação, apresentando os objetos e sua estética como expressões desta perspectiva. Para Assis (2006, p.196), os modelos vêm de fora, notadamente do plano divino, a fim de viabilizar a produção local:

Da mesma forma, estes objetos (instrumentos musicais) para constituírem o equipamento ritual devem ser de fora do grupo local. Ou seja, eles não devem ser resultados de produção interna, mas sim de trocas com outros grupos locais ou mesmo com o exterior (no caso do *mbaraka* e do *rave*).

Com base nos relatos de Perumi, um de seus principais interlocutores durante sua pesquisa de campo, Assis comenta ainda sobre a necessidade de se acostumar com o objeto que virá a compor o equipamento ritual, “é preciso se acostumar com ele”: “Um objeto, por exemplo, o *petyngua*, precisa ser fumado por alguém por certo tempo, maturando o objeto, descobrindo a melhor forma de pegá-lo, de colocar a quantidade adequada de fumo, maneira de acendê-lo etc.” Tais objetos, desta forma, incorporam paulatinamente a energia, a potência de seu dono. Sob esta ótica, Assis dialoga com Nancy Munn (1971), que entende uma transformação como elemento constituído por um tipo duplo de movimento; por um lado o processo de separação da subjetividade originária, por outro uma ligação do objeto com ele em permanente e atemporal identificação:

Este é um período necessário para que o objeto que vem de fora (seja ele de outro grupo local ou do exterior) seja efetivamente incorporado no processo de transformação em que, aquilo que emana uma memória de exterioridade, passe a ser entendido como algo íntimo, particular (MUNN, 1971, p. 215).

No caso da incorporação da viola ibérica nos rituais Mbya, evidencia-se também a incorporação das técnicas de construção destes instrumentos, com ênfase o *rawé* e o

*mbaraka* (a manufatura artesanal do *mabaraka* foi constatada entre as comunidades estabelecidas no Paraguai, sendo de fabricação industrial os demais exemplares utilizados nas comunidades visitadas em território brasileiro). A menor incidência da manufatura artesanal do *mbaraka* é atestada pela indisponibilidade de matéria-prima, especialmente do *ygary*, cedro, comentário recorrente entre lideranças comunitárias e também presente na bibliografia especializada, como no caso de Assis (2006, p. 196), que comenta serem dois os fatores que afetam significativamente a quase ausência de produção própria:

a progressiva raridade de ambientes onde se possa encontrar matérias-primas adequadas para sua produção e a ampliação das possibilidades de incorporação pela relação com a sociedade englobante [...] Portanto, o mais comum é obter o violão industrializado e transformá-lo em *mbaraka*. O primeiro procedimento para sua transformação é retirar uma das cordas (o violão possui seis). Se ele é muito colorido ou com desenhos, há também o cuidado para que estas decorações sejam retiradas. Procuram fazer com que ele seja monocromático, se possível com a cor da madeira.

Em menção às características estéticas presentes nos utensílios de uso ritual, destacam-se a sobriedade das peças e a pouca ornamentação a elas destinadas, incluindo-se estas características ao sistema de produção destes artefatos, prezando, por exemplo, pela utilização de violões industrializados cuja coloração seja similar às cores naturais da madeira (no caso do *mbaraka* e do *rawé*). O *mbaraka miri*, o *popygua*, o *angu'apu* e o *takuapu* do mesmo modo apresentam-se esteticamente sóbrios, com raras exceções em que apresentam sulcos entalhados ou incisões pirográficas de motivos geométricos (no caso do *mbaraka miri* e do *rawé*).

À parte a nova função destinada aos instrumentos – no caso do violão, por exemplo, a do acompanhamento rítmico (em detrimento de suas potencialidades melódicas e harmônicas) –, agregam-se novas técnicas e estabelecem-se novas relações simbólicas entre os Mbya, com ênfase na consubstancialização cosmogônica do artefato.





fig. 1. Desenhos de crianças Mbya durante uma das oficinas de confecção de instrumentos.





fig.2. Antiga moradia do sr. Faustino.



fig. 3. *Mimby puku*, regulagem do posicionamento da cera de *Jetey* no interior do bambu.



fig. 4. *Mimby reta*, confeccionada pela sra. Ana em visita à Ilha da Cotinga.

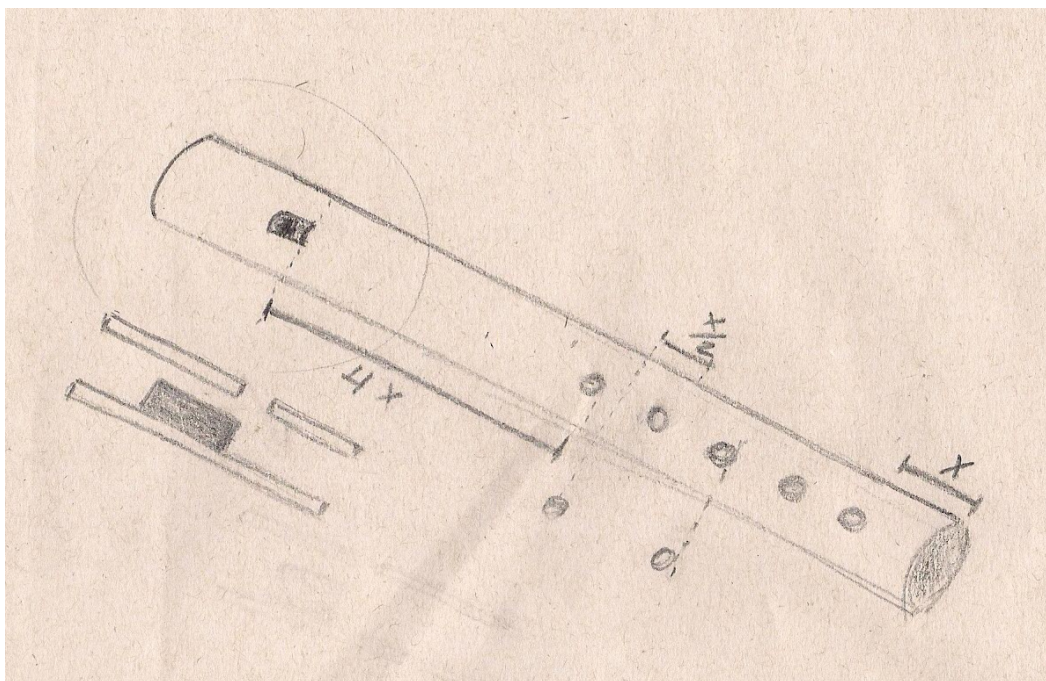


fig. 5. Esquema organológico – *mimby puku*.





fig. 6. Darci e Ambrósio fixando as lâminas laterais de Marupá ao molde fixo.



fig. 7. Aorélio Domingues (lixando o tampo), Ambrósio e Darci em assistência, João de Franque e Waldeci de Castro (em segundo plano).

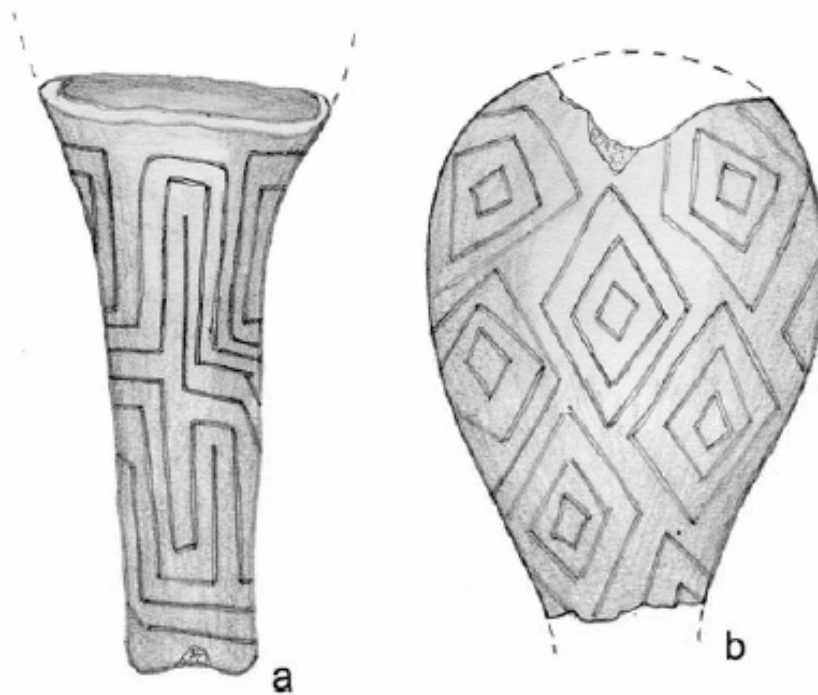


fig. 8. *Mbaraka*, extraído de Chmyz (2009, p.14).

### 3 COMUNIDADE, MÚSICA E CONTEXTO

#### 3.1 PINDOTY – ILHA DA COTINGA

A Ilha da Cotinga está situada 2 km a leste da cidade de Paranaguá, em frente à foz do rio Itiberê. A terra indígena *Pindoty* é formada por duas ilhas, Cotinga e Rasa da Cotinga, totalizando 1.701,20 ha (fig. 9). A aldeia Mbya Guarani está localizada na primeira, cujo território demarcado faz divisa com a propriedade do late Clube de Paranaguá, onde também são encontradas moradias de caiçaras e de funcionários do late.

Na porção noroeste da Ilha da Cotinga, há uma elevação de rochas cristalinas com aproximadamente 200 metros de altitude. A sudeste dessa elevação, encontra-se a parte plana da ilha, formada por massas de areia recente e circundada por pântanos, bancos de lodo e manguezal. O clima da região litorânea do Paraná, segundo a classificação de Koeppen, é do tipo Af – clima tropical superúmido, sem estação seca, praticamente sem inverno, com temperatura média do mês mais frio superior a 18 graus centígrados.

A cobertura vegetal, ombrófila densa, apresenta duas fisionomias. As áreas com solo de drenagem deficiente apresentam predomínio de guanandi (*Callophyllum brasiliensis*) e embaúba (*Cecropia sp.*) que formam o estrato arbóreo superior com 25 metros de altura. Mesclada a essa floresta mais alta, nos solos com melhor drenagem, ocorre uma floresta menos desenvolvida, com alturas de 8 a 15 metros, onde são típicas a cupiuva (*Tapirira guianensis*), a canelinha (*Ocotea pulchella*), a urivá (*Hibiscus tiliaceus*) entre outras. Em partes dessas áreas, encontram-se coberturas sucessionais de gramíneas, resultantes de práticas agrícolas e pecuárias anteriores à atual ocupação indígena.

A principal matéria-prima base do artesanato é a caxeta (*Tabebuia cassinoides*), com a qual são feitas esculturas zoomorfas, *vicho ra'anga*, entalhadas e queimadas a



ferro. Além dessas esculturas, produz-se na ilha diversa variedade de cestaria, *ajaka*, colaria, *mbo'y*, e instrumentos musicais, como *mbaraka miri*, *popygua*, *rawé* e harpas<sup>56</sup>.

Dos materiais utilizados na produção do artesanato, destacam-se as sementes de *kapiá* e *yvau* e as madeiras do café-do-mato, do *guirapaju*, do nó-de-pinho, do cedro, do bambu, da taquara e do cipó imbé, além da utilização de espinhos de ouriço, dentes de tateto, penas de galinha (tingidas com anilina ou corantes industrializados) entre outras pequenas peças adquiridas durante visitas, cedidas por parentes ou negociadas no comércio local (miçangas plásticas e linhas de pesca também figuram entre os materiais utilizados).

O manejo da caxeta – utilizada tanto na confecção de *rawés*, quanto dos *vicho ranga* – praticado pelo grupo consiste no corte de galhos, sendo que aqueles inadequados ao artesanato são deixados no local, possibilitando assim a sua brotação. As práticas tradicionais na confecção artesanal vêm sofrendo atualizações constantes, como a adição de cimento no barro para confecção do *petyguá*, a utilização da lã industrializada na ornamentação de artefatos<sup>57</sup>, a utilização de elementos plásticos e de corantes sintéticos, além da utilização de cola branca.

Nos períodos de permanência na ilha, que variavam de três a doze dias, conforme a ação do projeto em execução, acompanhou-se algumas festividades internas, notadamente comemorações de aniversário, entre outras datas comemorativas, como Dia do Índio ou a inauguração de uma nova edificação, como o levante de uma nova *opy* (o grupo, apesar de participar marcadamente da festa anual do *nimongarai*, em comunidades próximas, como no caso de Piraquara ou em Imaruí, SC, não realiza tal comemoração). Quando participei pela primeira vez de uma destas

---

<sup>56</sup> Mesmo não fazendo parte do cotidiano musical mbya, em uma das atividades realizadas na ilha tive a oportunidade de adquirir uma harpa (fig. 10), confeccionada em caxeta (com pregos e fios de nylon) pelo sr. Darci de Castro. Na ocasião, ele havia confeccionado três instrumentos, um de 5, um de 6 e outro de 10 cordas, e comentou que havia aprendido a entalhar a harpa com seu pai, criado no Paraguai. Destinados à venda no comércio local, relatou construir estes artefatos esporadicamente, no intuito de engrossar a renda familiar. Além de exímio artesão na elaboração de cestaria, desenvolve intensa atividade agrícola e também é o responsável pela manutenção das caixas de abelha, atividade de apicultura implantada na comunidade por iniciativa da FUNAI.

<sup>57</sup> Notadamente, instrumentos musicais e demais artefatos destinados à comercialização apresentam a inserção desses elementos, materiais que, de modo geral, não integram o equipamento ritual utilizado nas atividades de reza.

festividades, confesso minha expectativa romântica quanto ao acontecimento; ao me aproximar da escola (a festa ocorreu em uma das salas que durante o dia abriga uma classe multisseriada), para minha surpresa, um pequeno aparelho de som tocava forró, generalização do termo dado às músicas dançantes do “brega music” paraense à vaneira gauchesca, gêneros também muito apreciados nestas reuniões. Não transcorridos mais que 40 minutos de minha chegada, houve uma movimentação no carroiro que desemboca na outra extremidade da ilha. Para contentamento geral, um dos pescadores que mora na faixa da ilha que pertence ao late Clube trazia um equipamento de som (auto-rádio) incrementado por duas caixas acústicas de 6” num móvel encarpetado. Durante a noite, cerveja, aguardente e batidas de coco e de amendoim (compradas em bares de Paranaguá e envasadas em recipientes plásticos); os dejetos das bebidas, entre outras finalidades, serviam de combustível para pequenas fogueiras onde colocava-se mato verde a fim de espantar os mosquitos (que em determinados períodos do ano, principalmente no verão, incomodam sensivelmente os moradores da ilha)<sup>58</sup>. O repertório modificou-se consideravelmente: *dance music*, *jungle* e outros gêneros contidos na “disqueteira” do pescador complementaram os momentos mais dançantes da festa. Acompanhei a coisa toda pela janela. A certa altura, culminaram pequenos conflitos entre participantes alcoolizados, rapidamente apaziguados pelo cacique, no intuito de dar continuidade à festividade.

A comunidade conta também com um coral institucionalizado composto por doze vozes infantis e três instrumentistas, *Mbaraká*, *Rawé* e o *Anguã-pu* (tambor que, por vezes, auxilia na marcação do pulso, em substituição aos *takua-pu*, instrumentos que não figuram durante as apresentações culturais realizadas pelo grupo fora do ambiente da aldeia). O coral também realiza evoluções coreográficas e conta com um figurino composto por vestidos, batas e calças de algodão em tonalidades ocre.

---

<sup>58</sup> Via de regra, ao questionar os indígenas sobre a necessidade de se comprar algo, por ocasião de um pequeno deslocamento para buscar mantimentos ou devido a outra necessidade qualquer, é recorrente, além dos pedidos para se comprar fumo e erva-mate, a solicitação de inseticidas tipo incenso, mais conhecidos como “boa noite”. Em outra ocasião quando questionei Dinarte sobre a real necessidade de que se instale uma rede elétrica na comunidade (projeto que se encontra a longa data paralisado, devido à complexidade da transmissão subaquática – a tentativa de captação da energia solar e a instalação de gerador a gasolina não atenderam à demanda da comunidade, o primeiro sistema por fornecer amperagem limitada, o segundo por ter sido malogrado por falta de manutenção), respondeu-me prontamente que aqueles aparelhinhos elétricos são bem melhores que os “boa noite”.

As crianças, sempre ávidas, acompanham todo movimento: “o gosto é influenciado desde cedo”, expressão de sr. Albino (um dos primeiros interlocutores na comunidade), dita certa vez, ao tirar de uma de suas malas, guardado entre duas bicicletas e abaixo de um considerável feixe de *avati etei*, um pequeno acordeom (fig. 11) destinado a um de seus netos que residia na comunidade de Urubuquara, em Santa Catarina. Indígena assegurado pela previdência social através do programa de aposentadoria rural (subsídio que o coloca numa situação financeira de relativa estabilidade), sogro de uma das jovens lideranças da comunidade e ancião de idade avançada, tais fatores o investem de um status considerável. Reflexo de sua situação, suas roças eram substanciais, via de regra derrubadas com o auxílio de jovens indígenas da comunidade, que trabalhavam em troca de pagamento, em “empreitadas” de coivara. Tamanho era o seu interesse pela agricultura que, mesmo a par da situação adversa de clima e solo, mantinha com todo o cuidado um pequeno pé de erva-mate, que carregou consigo por ocasião da mudança. O rompimento com a esposa deixou-o visivelmente abatido, motivo de seu novo deslocamento, a fim de restabelecer esta relação de afinidade assentando residência em Santa Catarina. Sentados ao lado do pequeno galinheiro, conversávamos sobre os cataclismos climáticos; o assunto abordado era o *tsunami* no continente asiático. Prontamente, sr. Albino frisou que aqui só não tem *tsunami* “porque o Guarani ainda tá rezando, dançando na *opy*”.

Lua nova não é bom, tem que esperar a lua cheia, secar um pouco, para o avaxi (cortar), tem que esperar né, secar um pouco. Dá pra assar. Seco não dá, tem que cortar novo, seca só um pouco, dois dias, três dias. (...) Os antigos tocavam mesmo (a flauta). Os antigos eram diferentes, eu sei fazer. Ñanderamoi, vovô, que me criou. Eu sou do Paraguai, de Encarnación. Acho que até os sete anos, fui criado na Argentina (...) Yá pués? Não falo tanto espanhol, a gente se bate, mistura um pouco. Só que já não sei. Mamãe? My mama se murió, meu pai morreu, minha avó me criava, aí que se murrió tudo, fiquei sozinho no Paraguai. Vim pra cá fazem quarenta anos, quando vim de lá da Argentina, fiquei lá no Rio Grande com a mulher, também depois. Agora estamos aqui, já viajamos para São Paulo. Sou sogro do Jair<sup>59</sup>, né. Por cinco anos fiquei aqui, tô plantando alguma coisa, mandiô, avaxi, cumandá, feijão, cumandá! Agora comecei, a gente queimou, vou plantar mais um pouco. Não pesco muito assim peixe, não tenho costume (com anzol). Com anzol, algum pesca aí, pega também algum, aí se pega pequeno assim, fica difícil (...) Sou paraguaio, sou argentino. Eu fiquei até o fim da festa, a festa foi boa. Ñanderu? Ñanderu Tupã é Deus. Esse (apontando), o sol é Kuaray. Kuaray, Kuaray,

---

<sup>59</sup> Um dos filhos do sr. Cristino.



Ñanderu Tupã. Tem alguns na aldeia que não falam guarani, não sabem cantar... japorai? Kuaray, acorda Ñanderu, é bem antigo, na opy. Aí tem que anotar, algum que vem aí anota tudo. Não tudo que sabe, que alguns na aldeia sabem. Falar o guarani. Pra Ñanderu, nós temos que rezar. Se não rezar. Não quer Ñanderu, não podemos parar. Caminhar pra frente, viajar longe, guataporã. Está aberto, guataporã, o que se quer, se consegue, Nanderu te arruma, tem que tentar. Senão vai caminhar longe assim, guataporã, se você não pensa, não tem caminho (BENITES, 2005).

### 3.2 GUARAQUEÇABA, KAETÉ E IMARUÍ

No ano de 2006, o Projeto Cotinga realizou ações diagnósticas na Ilha da Cotinga, no intuito de coletar informações, adequando participativamente as ações posteriores do projeto: oficinas voltadas à coleta de germoplasma de espécies florestais e conduzidas por técnicos da Embrapa, módulos de capacitação em práticas agroflorestais e oficinas de práticas artesanais ministradas por artesãos indígenas (no caso da oficina de construção das flautas guarani) e especialistas convidados (no caso da oficina de construção do *mbaraka*). A metodologia participativa de implantação do projeto propiciou que os integrantes indígenas manifestassem seu profundo interesse nas ações voltadas à coleta de sementes tradicionais, em viagens a outras comunidades Guarani. Inicialmente os deslocamentos foram programados em duas etapas, uma com destino ao conglomerado de comunidades indígenas de Votoro, no Rio Grande do Sul, e outro a Pedro Juan Caballero, no Paraguai. Compuseram a primeira incursão João Luis Silva, Dionísio Rodrigues, Darci de Castro e o sr. Cristino, sendo os três últimos indígenas da comunidade envolvidos na atividade em questão e o primeiro, técnico em sistemas agroflorestais, coordenador desta área de atuação do projeto.

A viagem iniciou em 14 de julho de 2006 com destino ao município de Guaraqueçaba, onde se encontrava em curso o Encontro de Fandango e Cultura Caiçara. Na embarcação, seguimos em companhia de fandangueiros e grupos artísticos de Paranaguá e da Ilha dos Valadares (Associação Mandicuera, Grupo Pés de Ouro, Grupo Mestre Romão e Caiçaras do Paraná).

No intuito de possibilitar o diálogo e a troca de experiências entre as instituições (maiormente vinculadas a manifestações culturais e práticas sustentáveis de extrativismo florestal), no encontro de associações estiveram presentes a Rede Cananéia, Jovens da Jureia, Associação Mandicuera, Caxeteiros de Iguape, Comunidades do Mandira e do Rio Verde, Fandangueros de Guaraqueçaba, Paranaguá e Cananeia, além da Associação do Litoral Indígena, na ocasião legalmente representada por Dionísio Rodrigues. Encaminhado o debate, tornaram-se recorrentes as explanações que versavam sobre as dificuldades frente a questões institucionais, de maneira geral relacionadas ao trato burocrático, questões de cunho jurídico, pendências junto à Receita Federal e acesso a linhas de financiamento, sistematicamente apontadas como maiores dificuldades entre os participantes. Foram citados ainda os entraves de instituições ambientalistas, como o IAP e o Ibama, quanto à manutenção de práticas tradicionais das comunidades caiçaras, incluindo-se a abertura de roças, atividades de caça, pesca e de extração da caxeta, principal matéria-prima na confecção de instrumentos musicais, como a rabeca, a viola de fandangueiro e o adufe, vitais para a manutenção de práticas culturais e também apresentados como meio de subsistência (tais impasses apresentam-se com menores impactos sobre o território indígena, pelo fato da tutela estatal vincular a área demarcada ao patrimônio da União, sendo sua legislação diferente daquelas utilizadas em áreas de preservação ambiental, salvo nos casos de sobreposição, cuja problemática vem sendo abordada a um período considerável de tempo, tendo sido minuciosamente descrita em *Terras Indígenas e Unidades de Conservação da Natureza*, volume organizado por Fany Ricardo e editado pelo Instituto Socioambiental em 2004). Apesar do interesse na criação de uma rede de artesãos, capacitados na extração e certificação da caxeta, as lideranças comunitárias e as entidades governamentais envolvidas ainda necessitam ampliar consideravelmente o diálogo a fim de efetivamente avançarem nestas questões, que via de regra esbarram em tramitações legislativas, intensificadas ainda por variantes, como as diferenças nas legislações ambientais paranaense e paulista, que tratam de modo diverso práticas de subsistência e extrativismo florestal regulado, como no caso de práticas de coivara e extração artesanal da caxeta.

Após incorporarmos à equipe o sr. Darci de Castro, a viagem seguiu com destino à aldeia de Kaeté no estado do Rio Grande do Sul, comunidade indígena que se encontra próxima à área Kaingangue de Votoro, no município de Benjamim Constant. Indicações pouco precisas quanto à localização exata da comunidade por nossos colegas indígenas nos rendeu pequenos contratempos. No percurso, passamos por inúmeras comunidades indígenas, entre elas: Rio dos Índios, Candoia e Votoro; nessa região, o número de aldeias da etnia Kaingangue é mais numeroso que o de comunidades Guarani. O sr. Cristino alega este fato ao ímpeto de “briga” dos Kaingangue, comentando que apenas nas últimas décadas os Guarani (Mbya) têm tomado posições mais concretas na reivindicação de seus direitos.

Chegando à comunidade de Kaeté, recentemente homologada sob a denominação de Terra Indígena Guabiroba – Mbya Guarani, deparamo-nos com uma comunidade estruturalmente organizada como os pequenos grupos familiares de colonos europeus, em casas de madeira, pecuária e agricultura destinadas tanto para venda como para subsistência. Nosso anfitrião, o sr. Antonio Mariano, ancião Mbya com mais de 90 anos de idade, recebeu-nos hospitaleiramente (é relevante o fato de ser ele cunhado do sr. Cristino, cujo último encontro datava de mais de 20 anos).

Nesta localidade, residem atualmente nove famílias, sendo comuns as relações matrimoniais com descendentes de italianos, além da miscigenação alemã e Kaingangue. A religiosidade é pontuada pela participação de alguns membros da comunidade nas atividades da paróquia local; não há *opy* na aldeia, sendo os antigos costumes traços de memória dos indivíduos de maior idade, como no caso do sr. Antonio, que se emocionou quando foi presenteado com um CD contendo material de áudio coletado na comunidade da Ilha da Cotinga, meses antes de nossa visita.

A comunidade não costuma produzir artefatos artesanais. O argumento para esta postura aponta as dificuldades de comercialização e o pouco retorno financeiro na venda das peças, sendo a agricultura o principal foco do grupo, além de outras atividades, como o magistério na escola indígena, a mão de obra prestada em serviços temporários e a venda de shows da “banda de baile” (integrada por um dos filhos do sr. Antonio).

A banda *Arai – estrela que brilha* atualmente está reduzida a uma dupla, formada por Jair Mariano e sua filha de 13 anos. Anteriormente a banda chegou a contar com cinco integrantes, guitarra, violão, vocais, teclado e acordeom, sendo os dois últimos instrumentos executados por Jair. Questionado sobre as dinâmicas de apresentação do grupo, Jair comentou das dificuldades em manter um grupo fixo e a rotatividade dos componentes. Quanto ao repertório do grupo, citou o cuidado relativo ao local das apresentações, “conforme o lugar, a gente toca mais música gauchesca, em outros, as de bandas (pop e sertaneja)”. João Luis Correa, Garotos de Ouro e Bruno e Marrone são alguns dos exemplos dos compositores interpretados pela dupla, que atende a demandas animando festas na região, contratados e remunerados especificamente para esse fim. “Só não fazemos bailes maiores porque tenho pouco equipamento”, comenta Jair, que além de possuir alguns instrumentos musicais também possui microfones, duas caixas amplificadas e uma mesa de som, material que utiliza na prestação de serviços artísticos.

Enquanto estive alojado na casa de Nelson, filho de sr. Antonio, questionei-o quanto às atividades musicais e religiosas desenvolvidas pelo grupo. Nelson prontamente trouxe alguns cassetes, presenteando-me com um dos exemplares que possuía em duplicidade. Tratava-se do título *Sebastião Poty: Pavê ke japorai*. Da instrumentação utilizada na gravação do disco, gravado em Laranjeiras do Sul, no estado do Paraná: violão, acordeom e ritmos eletrônicos disparados por um módulo midi. O repertório constitui-se integralmente por hinários evangélicos em guarani, somando 26 canções.

Ao dialogar com uma das professoras da escola implantada na comunidade, fui informado da importância do coral montado com as crianças da escola, comentando ser este um dos principais recursos utilizados no ensino do Guarani para as crianças, que, inseridas num ambiente multiétnico, devido à intensa presença italiana e alemã dentro da comunidade<sup>60</sup>, encontram dificuldades em praticar seu idioma natal.

---

<sup>60</sup> Vale mencionar o fato dos casamentos atenderem a uma manutenção do eixo patrilinear; seu Antonio, patriarca do grupo, é casado com uma indígena Kaingangue e seus filhos homens, com mulheres de descendência italiana e alemã.

Após organizarmos a despedida, a viagem seguiu rumo ao município de Imaruí, em Santa Catarina, alcançando o destino na tarde de quarta-feira, por volta das 17 horas. Já na *opy* da comunidade indígena de Imaruí, após os cumprimentos iniciais, principiou-se uma cerimônia que, segundo Dionísio Rodrigues, tratava como tema central o júbilo do reencontro pela visita de parentes distantes que há tempos não se encontravam. Logo se reuniram indígenas de maior idade, a fim de acompanhar as canções com que receberiam os “parentes”; os cânticos seguiram noite adentro. Ao passo que se findava o dia, o número de participantes avolumou-se consideravelmente e, após estes primeiros cânticos de acolhimento, seguiram-se as atividades de cura.

O espaço interior da *opy*, edificada de pau a pique com telhado de vogatex, abrigava em uma extremidade algumas prateleiras com utensílios de cozinha, um fogão a lenha e um fogo de chão, utilizado para esquentar a água para o mate e atizar os cachimbos que fumaceavam incessantemente. No lado oposto, em um canto, descansavam meia dúzia de *takuapus*, *mbaraka*, *rawé*, *angua-pu* e *popyguas*, e ao centro, um refrigerador horizontal, onde se mantinham alocados, entre outros alimentos perecíveis, cortes bovinos (de abate recentemente realizado na aldeia).

Dos cantos<sup>61</sup>, a manutenção constante do pulso pelo *mbaraka* (violão industrializado, subtraída sua 6ª corda) e o coro de mulheres e crianças pareciam auxiliar o *xamoi* em seus trabalhos espirituais. Por cerca de 1h30, Dionísio Rodrigues manteve-se encarregado do *mbaraka*, função reservada aos jovens indígenas durante as fumicações e cânticos executados pelo *xamoi* no decorrer do ritual de cura; o *xamoi* empunhava apenas seu *petygua*. Crianças e adultos aguardavam “sua vez” para receber a atenção do rezador.

De maneira geral, o ritual de cura mencionado seguia na forma de atendimentos individuais, onde a pessoa a ser tratada sentava-se em um pequeno banco de madeira, *apyka*, voltada a para parede leste da edificação. Homens e mulheres indistintamente retiravam a parte superior de suas vestimentas e o *xamoi* ora sorvia, ora soprava, fumicando o atendido com a fumaça de seu *petygua*. A esposa do sr. Timóteo assumiu durante toda a sessão o papel de auxiliar, inicialmente sendo a segunda voz de maior

---

<sup>61</sup> A transcrição de um destes cantos encontra-se na seção subsequente.

intensidade nos cantos de abertura, empunhando seu *takuapú* e dançando vigorosamente; depois, mantendo cheio o forninho do *petygua* e apoiando o *xamoi* nos momentos de “mareio”, ocasiões onde o rezador perdia o equilíbrio, devido à “força” solicitada durante sua intervenção espiritual. Nestes momentos, o *xamoi* quase caía ao solo (mais tarde, o sr. Cristino descreveu ter sido uma intervenção de cura de grande intensidade, tendo visto poucas vezes situações semelhantes, alegando que uma das moças que foi atendida apresentava sérios problemas, cujas forças que intervinham em seu quadro patológico quase derrubaram o *xamoi*).

O coro das crianças e mulheres ecoava sincronicamente após as indicações melódicas provenientes do curandeiro. Segundo o sr. Cristino, o *xamoi* escuta as palavras que Ñanderu fala, apontando assim o caráter de “inspiração” dos pequenos textos musicais que entremeavam as finalizações onomatopaicas do canto. Por vezes, o *mbaraka miri* e o *popygua* acompanhavam o canto percutidos por jovens indígenas e também meninos de menor idade. O *takuapu*, executado pelas mulheres e meninas, também variava em sua quantidade (percutidos simultaneamente). De modo geral, ao menos um desses instrumentos mantinha-se “firme”, auxiliando na manutenção do pulso destacadamente proveniente do *mbaraka*. A cerimônia estendeu-se até aproximadamente a uma hora da manhã, finda a qual ainda foram compartilhados mate, tabaco e diálogos entre os amigos, versando de temas cotidianos, notícias de parentes, objetivos da visita e assim por diante. Nesta noite fomos acomodados na *opy*, salvo o colega Darci de Castro, que se dirigiu à casa de seus consanguíneos, residentes na aldeia.

Na noite de 20 de julho de 2006, as atividades de reza seguiram como de costume, fato presenciado também em outras comunidades. Pouco a pouco, membros da aldeia foram se achegando e tomando assento, e os cantos seguiram sem maiores contratempos. Passadas cerca de duas horas do ritual de cura, pois se seguiram as fumicações iniciadas na noite anterior, houve certa mobilização estranha às atividades: alguns burburinhos e, repentinamente, quase a totalidade do contingente que se ocupava do canto deslocou-se rumo a outra habitação da aldeia, sendo que eu e os demais colegas do projeto permanecemos na *opy*. Ao longe era possível identificar os cantos *tarová*, que seguiram madrugada adentro. Soube-se depois que um indígena

estava muito mal, “vomitando sangue”, e que o deslocamento do *xamoi* e dos demais foi realizado no intuito de atender a tal demanda.

Recolhemo-nos. Por volta das três horas da manhã, fomos acordados com a movimentação na *opy*; boa parte dos que haviam deixado o local anteriormente retornaram à *opy*, imediatamente realimentando o fogo e acendendo seus *petyguas*. As ações foram seguidas por longo silêncio; um a um, os envolvidos afastaram-se do fogo e dirigiram-se a suas residências.

Antes da despedida, um fato curioso: sr. Cristino solicitou-me tirar uma foto; ao sinalizar-lhe que teria disponibilidade para tal, foi até seus pertences, retirou um terno, vestiu-o e posicionou-se diante da *opy* (fig. 12). Depois de uma breve sessão de fotos (sozinho, acompanhado das lideranças, da equipe do projeto e demais co-residentes), trocou de roupa. Despedimo-nos e seguimos viagem.

### 3.3 SÃO MIGUEL DO IGUAÇU / CAMPO NUEVE / NOVA LARANJEIRAS

Constituída por cerca de 134 famílias, num total aproximado de 600 indígenas, as residências da comunidade Mbya de São Miguel do Iguaçu apresentam três aspectos distintos: as habitações construídas pela Hidrelétrica de Itaipu, as residências de alvenaria construídas pela Cohapar e os ranchos de pau a pique e lona plástica.

Sobre a produção artesanal do grupo, destacam-se os trabalhos de microesculturas em madeira (*kurupicay* e leiteira, outras opções em substituição à caxeta, amplamente utilizada no litoral) e a rica colaria, que apresenta bons índices de aceitação junto aos lojistas de Foz do Iguaçu que mensalmente visitam a aldeia e levam grande quantidade de peças para abastecer seus pontos de venda.

Após longas conversas com as lideranças locais, foi traçado o próximo destino, a aldeia de Akary-mi, comunidade Avá Guarani localizada próximo ao município de Ernandária, no Paraguai. Na casa do sr. Vicente, uma das lideranças religiosas desta comunidade onde nosso colega havia pernoitado, fomos recebidos com uma longa e emocionada fala deste ancião, que fez menção à alegria de receber visitas vindas de

tão longe, cedendo-nos gentilmente sementes de *avati etei*. Mesmo sem ter participado de uma cerimônia ritual em solo paraguaio, pode-se enumerar a clara diferenciação entre os subgrupos: além da dificuldade de nossos colegas Mbya em compreender algumas palavras no Avá Guaraní paraguaio, a *opy* apresenta-se sem paredes (fig. 13), tendo em sua lateral uma longa peça cerimonial para colocação de bebida fermentada, sendo notável a ausência de instrumentos como o *mbaraka* e o *rawé*, maciçamente presentes entre os grupos Mbya. A utilização do *apiká* (espécie de assento zoomorfo), redes de couro, colaria, inúmeros trabalhos de entalhe em madeira e habitações de pau a pique com cobertura vegetal são recorrentes.

Em visita à aldeia Mbya Guaraní de Quirito Pindo, fomos recebidos pelo cacique, sr. Onofre Pereira, que nos levou a um passeio pela comunidade. Durante a caminhada, relatou as inúmeras dificuldades que tem vivenciado. Esta comunidade não recebe auxílio regular de instituições indigenistas ou ecumênicas, sendo a subsistência e o trabalho em fazendas nas redondezas a fonte de renda do grupo, que aguarda resolução do INDI quanto à efetivação da posse da área. O sr. Cristino foi presenteado com sementes de *avaxi ju*, *avaxi mitay* e *avaxi Tupi* (variedade híbrida).

Recebidos pelo sr. Miguel Mendoza, Presidente da Associação Indígena Ñgueroi Puve'i e liderança política da comunidade Mbya Guaraní de Nueva Esperanza, fomos encaminhados, com a companhia do sr. José e sua filha, à comunidade de Punta Porã, onde fomos recebidos pelo Cacique Juan Carlos. Nossa estada ali teve início com uma longa conversa entre nossos colegas e seus "parentes"<sup>62</sup>, modo como costumeiramente o sr. Cristino se refere aos demais Mbya Guaraní. O sr. Juan prontificou-se a atender-nos da melhor maneira possível e curiosamente mostrou-nos um registro fotográfico

---

<sup>62</sup> Tendo em vista o modelo teórico proposto por Viveiros de Castro para populações ameríndias das terras baixas, com pequenas variações, pode-se estender este entendimento quanto ao sistema de parentesco também para o caso Mbya: "Nos sistemas sul-americanos (neles pelo menos), a oposição entre consanguinidade e afinidade é concêntrica, no plano ideológico e, como vimos, eventualmente no plano do uso terminológico. Os consanguíneos estão no centro do campo social, os afins na periferia, os inimigos no exterior. Ou melhor: no centro deste campo estão os consanguíneos e os afins cognatos co-residentes, todos concebidos sob o signo atitudinal da consanguinidade (que no nível local engloba a consanguinidade); no exterior estão os inimigos, categoria que pode receber e fornecer afins potenciais, assim como o segundo círculo recebe consanguíneos distantes e desenvolve eventualmente afins reais. Concêntrico, este sistema é também dinâmico" (VIVEIROS DE CASTRO, 1993, p. 172).



(fig. 14) de alguns anos atrás, com membros de sua família paramentados com vestuário de algodão e munidos dos instrumentos musicais utilizados na reza noturna, entre eles o *mbaraka*, o *rawé*, *takuapú* e *mbaraká miri*. Fato de interesse era a confecção artesanal do *mbaraká*, e além deste exemplar encontrou-se posteriormente outro instrumento com as mesmas características em Nueva Esperanza, porém em pior estado de conservação (fig. 15 e 16), confeccionado com madeira de cedro (*ygary*), com cinco cordas e sem trastes em seu braço. Além das instalações da *opy* e das casas próximas, percorremos parte da aldeia, visitando algumas roças, a horta comunitária e um viveiro de erva-mate, os dois últimos, iniciativas fomentadas por uma ONG italiana. A escola estava em reformas e os problemas eram os recorrentes em outras comunidades: dificuldades com a questão educacional (curricular) e contratempos no recebimento de honorários pelos professores indígenas (cuja função de educador bilíngue não era reconhecida formalmente até aquele momento). Sr. Juan comentou sobre a necessidade das crianças estarem estudando, a fim de não passarem por estas dificuldades e poderem auxiliar a comunidade em momento futuro.

As crianças que nos acompanhavam durante a visita entoaram cantigas de roda, temas hispânicos e *mbya*, brincadeiras de roda e exercícios “bélicos”, reproduzindo ludicamente o *xondaro*.

No dia seguinte, agora acompanhados pelo sr. Miguel Mendoza, seguimos rumo à aldeia de Nueva Esperanza, residência de nosso guia. Uma realidade à parte, visivelmente bem organizada, a grande maioria das casas contava com uma boa roça ao seu redor, além de cultivos comunitários, uma boa quantidade de variedades tradicionais e exóticas voltadas à alimentação, entre elas a cana-de-acúcar, o mamão, a mandioca e o milho. Além dos gêneros alimentícios, um número expressivo de plantas medicinais e fumo (variedade rústica utilizada na fabricação de pequenos charutos consumidos pelo grupo). A coleta de mel também pôde ser apreciada, pois na ocasião de nossa chegada, encontramos os familiares do sr. Miguel saboreando favos de mel, tomando chimarrão e fumando *petyguá*.

Na aldeia de Pinhal, nosso próximo destino, a diferença marcante foi o fato de nosso colega Dinarte contar com a residência de sua mãe, irmãos e filha. A consanguinidade nestes casos ou os laços estreitos de afinidade, como no caso da

comunidade de Kaeté – RS, modificam consideravelmente a receptividade por parte dos anfitriões: “aqui estamos em casa”. Isso explica em parte a mudança de planos, pois, ao sairmos do Paraguai, teoricamente a viagem seguiria rumo a território argentino antes de seguir para Pinhal. Após uma breve discussão entre sr. Cristino e Dinarte, já não cruzamos mais a fronteira e seguimos diretamente para Pinhal.

Prontamente recebidos, dirigimo-nos à residência do cacique, sr. Jorge, que nos recebeu com hospitalidade, oferecendo-nos mate e convidando-nos a sentar para conversar. O fato da maior parte da Terra Indígena estar localizada no município de Espigão Alto do Iguaçu contribui na distribuição de alimentos para a comunidade. Uma análise pormenorizada indica que tais benefícios fazem parte do acordo firmado entre as lideranças e a prefeitura, provenientes do fundo vinculado ao ICMS ecológico, do qual a Terra Indígena é maior impulsionadora, devido à sua área de aproximadamente 19.000 ha.

Fortes chuvas acompanharam nossa estada. Em visita ao sr. Valdomiro e sua esposa, sra. Vitalina, anciãos que residiam na *opy* desempenhando a função de *xamoi* na comunidade, nota-se, acima do fogo da cozinha, uma considerável quantidade de sementes de *avaxí etei* (variedades de milhos tradicionais)<sup>63</sup>, aparatos ritualísticos e a

---

<sup>63</sup> Avaxí etei significa “milho verdadeiro”, uma classificação genérica que abrange todos os tipos de milho tradicionalmente cultivados pelos próprios Guarani Mbya. Bastante destacado nas produções etnográficas feitas a respeito desse grupo, por sua função religiosa e social, o avaxí etei está relacionado a um dos mais importantes ritos religiosos que acontecem anualmente nas aldeias Guarani, o Nimongarai (SCHADEN, 1974; LADEIRA, 1992; GARLET, 1997). Litaiff e Darella valem-se dos trabalhos de Schmitz (1991), Schmitz e Gazzaneo (1991), Noelli (1994), Montoya (1639) e Bertoni (1927) para discorrer sobre a economia de subsistência dos Guarani antigos, com clara ênfase na utilização do milho por estes grupos. Schmitz descreve: “se baseava nos cultivos de milho, aipim, abóbora, batata-doce, amendoim, feijão, cará, fumo, algodão e outras plantas tropicais, sob o cuidado das mulheres; e na caça e pesca, sob a responsabilidade dos homens. Do milho são enumeradas muitas variedades: vermelho, amarelo, branco, de espiga pequena, pipoca. Ele podia ser consumido verde ou maduro, conservado na espiga, debulhado, pilado ou moído. O grão inteiro podia ser cozido, só, com carne, ou com verdura; ou podia ser tostado ou torrado. Pilado, podia ser cozido, produzido purê ou mingau. Mascado, podia ser transformado em bebida fermentada (chicha). Moído podia transformar-se em mingau ou bolo. A mata oferecia materiais para construção, cestaria, tecelagem, plumaria, armas, móveis e canoas. O barro era muito importante para a confecção de numerosos vasilhames, e pedras eram necessárias para preparação de instrumentos e armas” (SCHMITZ, 1991, p. 208-299). Schmitz e Gazzaneo (1991), na publicação *O que comia o Guarani pré-colonial*, retratam que o milho e a mandioca eram considerados os mais importantes cultivos deste grupo, em seguida vinham a batata-doce, com inúmeras variedades (não citadas pelos autores), o cará, algumas raízes comestíveis não identificadas, feijões, amendoim, algumas curcubitáceas, tayá, banana (pacová) (deixando os autores na dúvida se este seria um cultivo já importado ou nativo), ananás (bromeliácea selvagem ou domesticada), o fumo, erva-mate, pinhões, brotos de pteridófitas (entre elas o xaxim), frutos de várias palmeiras, fungos e uma diversidade de frutas da mata, como: goiaba, araçá, maracujá, ingá, algarrobo, pitanga, guabiju, guabiroba, fruta do guaimbé,

forma peculiar da habitação, construída com a finalidade de abrigar as reuniões coletivas do grupo. Diferentemente das construções paraguais, esta *opy* apresenta paredes de taquara trançada em lugar da massa de barro, estrutura circular em seu comprimento e distanciamento das demais habitações. Além das diferenciações no âmbito estrutural, seu interior apresenta um altar de cedro utilizado durante o *nimongarai*, cerimônia de batismo vinculada ao período de colheita do milho.

À parte os recorrentes comentários envolvendo questões associativistas, dificuldades burocráticas, falhas de encaminhamento quanto à execução de projetos, falta de acesso a informações e comunicação truncada junto aos órgãos públicos, constatou-se que as atividades artesanais são fonte emergencial de renda, tendo em vista que somas mais representativas são vinculadas à produção agrícola. Entre os artefatos de maior tiragem, encontram-se os *petynguá* (cachimbo esculpido em nó de pinho), cuja matéria-prima abunda na região. A intensa produção destes artefatos na região aquece um mercado interno entre as comunidades. Não é raro a compra e a revenda de artesanato entre os próprios indígenas, assim como a venda com altos índices inflacionários sobre o valor pago pelos produtos.

Durante o *porahei* daquela noite, a chuva torrencial acompanhou os cânticos no interior da *opy*, onde guarda-chuvas e sombrinhas estavam armadas em fileira. O acabamento do telhado de folhas de palmeira, já deteriorado pelo uso, fazia-se notar na região setentrional da edificação, onde parte dos participantes armava seus guarda-chuvas, a fim de proteger-se das intempéries. Nesta ocasião, diferente de todas as situações de reza das quais participei, ao final do canto, serviu-se uma grande panela com cozido de frango, distribuído entre os participantes.

---

araticum, jaracatiá, frutos das figueiras e das verbenáceas, moráceas e rubiáceas. Noelli (1994; 2000), também com base em fontes documentárias históricas como Montoya (1639), Bertoni (1927), entre outros, cita os cultivos e cultivares Guaraní. Embora não especifique qual grupo Guaraní está referenciando em seu trabalho e ainda deixando clara a possibilidade de estar se referindo à mesma variedade de cultivo sob diferentes denominações, a listagem de plantas cultivadas pelos Guaraní chega a apresentar 24 variedades de mandioca, 7 variedades de amendoim, 16 variedades de feijão, 9 variedades de cará, 21 variedades de batata-doce, 4 variedades de abóbora e vários outros cultivos, como banana, maracujá, araçá e outros não identificados. Para o cultivo do milho, o autor faz referência a 13 variedades: Avati atã (variedade de grão duro), Avati tatãe'y (grãos brancos), Avati chaire (grãos vermelhos), Avati hara piavì (variedade de espiga pequena), Avati ju (grãos amarelos), Avati pytã (grãos vermelhos), Avati ti (grãos brancos), Avati guaikuru (variedade de grãos escuros), Avatiky (grãos brancos), Avatiri (variedade de grãos muito pequenos), Abati mby'á (milho anão), Avati pororo (variedade para fazer palomitas) (Noelli, 1994; 2000). (LITAIF; DARELLA, 2000, p 16-17).

Na noite seguinte não houve reza, estávamos acomodados (eu e João, pois sr. Cristino e Dionísio acompanharam Dinarte à casa de sua mãe) no barracão que servia de creche à comunidade, em férias no período da visita. Devido à solicitação e repetidos comentários de sr. Cristino e Dionísio, levei nesta viagem meu acordeom. Durante as conversas com as lideranças da comunidade, tal fato foi mencionado; tentou-se organizar um pequeno baile, outro indígena trouxe um violão (provido da sexta corda, mantendo a disposição “de fábrica” das restantes) e sr. Jorge demonstrou dominar o acordeom, comentando de bailes que duravam até o amanhecer, em festividades realizadas por ocasião de aniversários ou datas comemorativas. A forte chuva desarticulou as expectativas, mas não o ânimo de parte dos presentes. Seguimos tocando músicas do repertório gauchesco e sertanejo – é considerável o número de indígenas cujas habilidades musicais direcionam-se à prática de repertórios *juruá*, como no caso da já citada banda de baile, integrada por indígenas da comunidade Mbya no Rio Grande do Sul. Na comunidade de Cambuí, em Curitiba, fui informado de que Rivelino, Wera Popygua, também executa com habilidade o acordeom, parecendo ser este um dos instrumentos de maior prestígio para que se possa dançar durante as festividades desta natureza. Quanto ao aprendizado e aquisição deste instrumento, Wera Popygua comentou:

Eu aprendi tocar porque meu avô comprou uma gaita, ele não sabia tocar, mas os parentes dele tocavam, aí eu aprendi a tocar um pouco, meu primo também e foi indo assim, Avelino mora em Piraquara, nós tocávamos juntos, nós dois. Eu tocava mais gauchesca, Porca Veia, Adelar Bertussi, José Mendes, nós fazíamos bailes, nós tocávamos bailes com os meus primos, com duas gaitas, a outra o vô comprou também. Em Manguerinha, meu avô Aristides Gabriel, ele era cacique, um dos primeiros caciques Guarani lá, eu vejo assim:

– Cacique que entra já compra gaita e já vai ensinando os filhos.

Não sei por que, é assim que acontecia, acontecia muito isso, até com os Kaingangue. Pode notar que no Rio das Cobras, um cacique que eu conheci era o Miro, um dos caciques mais velhos, esse é dos Kaingangue, quando entrou de cacique, a primeira coisa que fez foi já comprar gaita. Os filhos dele animavam os bailes na comunidade.

Os Guarani, certamente vendo as outras lideranças fazendo, já compravam gaita para os seus filhos. Desde... O pai da vó já era gaitero, já era gaitero de antigamente, aí a vó com certeza incentivou o vô, dizendo que o pai dela era gaitero, aí ele comprou para os netos dele e nós aprendemos a tocar, então foi assim. Aí outro meu sobrinho também era gaitero, mas esse faleceu, os outros meus sobrinhos, um dos filhos do Marcolino, o Laércio, já toca violão, de tudo que é tipo, rock, sertanejo. O Laércio tem uma aparelhagem na casa dele, ele toca sozinho, aprendeu sozinho, comprou os livros, vai ensaiando sozinho, compra DVD. Não na gaita, na nossa família era só na gaita, ele já mudou para

o violão, né. Antigamente era só gaita, agora é difícil de ter um baile assim de gaita tocada ao vivo, se usa mais o aparelho de som mesmo, esses dias fui ali no ginásio onde os piás estavam, tinha uma gaita, tirei até umas músicas, é porque faz tempo que eu não toco, animei até a piaçada que estava lá. O Avelino toca melhor do que eu, eu estava pensando em comprar uma para o meu piá. Eu achei umas bem baratas lá em Chopinzinho (Rivelino, Kakané Porã, março de 2009, faixa 7).

Encerrada a sessão, acomodamo-nos para dormir, mas fomos logo surpreendidos por um indígena visivelmente alterado pelo consumo de álcool, dizendo que seria o responsável por nossa “segurança”; ele adentrou a cozinha da creche e levou consigo um frango congelado. Após essa inusitada visita, recostamo-nos novamente. Passados mais alguns minutos, nosso “segurança” retornou, novamente dirigindo-se à cozinha. Escutamos alguns estrondos, madeira caindo, peças plásticas se quebrando e começamos a nos preocupar com a integridade física do local. Saímos com a intenção de notificar o cacique do acontecido. Casualmente encontramos Dionísio e Dinarte, que estavam à procura de algo deixado na caminhonete. Avisados, tomaram as devidas providências. No outro dia, fomos notificados de que nosso segurança estaria empenhado em abrir uma roça no intuito de minorar sua atitude descompassada. Nosso anfitrião, visivelmente descontente com o ocorrido, desculpou-se insistentemente pelo fato. Nesta tarde retornamos a Paranaguá.

### 3.4 ARAÇAI – PIRAQUARA

O relato que se segue trata de uma breve incursão à comunidade indígena Mbya Guarani – Araçai<sup>64</sup>, localizada na região metropolitana de Curitiba, a cerca de treze quilômetros do município de Piraquara, inserida em uma área de preservação ambiental, recentemente reconhecida como área de utilidade pública junto à prefeitura e em vias de regulamentação federativa. Tal situação político-jurídica inviabiliza práticas extensivas de agricultura, sendo frequentes as visitas de turistas e grupos escolares,

---

<sup>64</sup> Anteriormente denominada Karuguá. O território indígena está inserido em área de proteção ambiental – Mananciais da Serra (fig. 17).

ocasiões propícias para a venda do artesanato e para pequenas apresentações artísticas do coral da comunidade. Em contato com o grupo desde 2001, minha visita foi estimulada pela necessidade de coletar informações sobre afinação instrumental, acompanhar o *jeroky* daquela noite e entregar a amigos cópias de arquivos de áudio que coletei durante o *Nimongarai*<sup>65</sup> realizado em janeiro de 2007, além de solicitar a um professor bilíngue parecer sobre o artigo que recentemente havia publicado (GIORDANI, 2007).

Na minha chegada, uma situação pouco convencional; era conduzida uma reunião do núcleo regional de educação da Secretaria de Estado da Educação junto aos professores da escola, lideranças e membros da comunidade das imediações; acompanhei as discussões conclusivas.

Salvo os indígenas remunerados pelo funcionalismo público (professores, merendeiras e agentes comunitários de saúde) ou pela previdência social (aposentadoria rural ou programa bolsa-família), praticam outros tantos membros da comunidade o artesanato como principal fonte de renda, fator aparentemente ignorado no colóquio. Mesmo que o agendamento de práticas participativas tenham sido sugeridas, a verticalidade das imposições permeou os encaminhamentos, em que os equívocos de ordem burocrática cometidos pela administração indígena foram sublinhados insistentemente. São evidentes os impasses relacionados à ineficiência da comunicação, sendo reincidentes ações superficiais de acanhado impacto sobre as comunidades beneficiárias. Neste panorama, cabe a reflexão de como tais paradigmas vêm sendo absorvidos e decodificados por estes grupos minoritários, falantes de um “idioma estrangeiro”, historicamente subtraídos de seu próprio território, inseridos à força na prática capitalista neoliberal.

Viveiros de Castro indicou o fato de que na etnologia sobre os Guaraní, de maneira geral, os estudos concentraram-se principalmente na compilação e exegese de textos, relatos míticos, cantos sagrados e demais temas relativos às tradições orais, enquanto que menor atenção vinha sendo dada à sua morfologia e estrutura social. Ele

---

<sup>65</sup> Nimuendaju caracteriza o *nimongarai* (*ni* – se, *mõ* – fazer, *caraí* – magia) como a mais importante das danças de pajelança. Esta festividade é realizada uma vez ao ano, no período de janeiro a março, relacionada ao amadurecimento dos frutos da lavoura, especialmente o milho (NIMUENDAJU, 1987, p. 89).

atribuiu esse fato à fisiologia da cultura Guarani, na qual há predominância do discurso sobre o emblema, da representação sobre a instituição, da teologia sobre a sociologia (NIMUENDAJU, 1987, p. xxx). Para Schaden, situações de aparente inferioridade são compensadas por uma superestima dos valores coletivos, chegando a caracterizar certo etnocentrismo, fato mencionado por especialistas como ferramenta para manutenção de práticas tradicionais (SCHADEN, 1969).

Concluída a reunião, dirigi-me à casa de Gildo, onde fui convidado a assistir ao filme *Rambo III*. Além de membros da família nuclear, reuniram-se outros interessados na saga do herói norte-americano. Na prateleira, mais de uma dezena de títulos estrangeiros, sobretudo comédias, filmes de ação e luta. A casa de chão batido circundada de refugos de madeira, lâminas de compensados e tábuas de pínus, coberta de Eternit, abrigava em seu interior, além do que parecia o trivial (camas, uma pequena rede para o bebê, roupas e utensílios domésticos), pequenas quinquilharias, artigos de perfumaria e, elevados sobre uma prateleira improvisada, em posição privilegiada, a televisão de 16 polegadas e o aparelho de MP3 *player*/leitor de DVD (uma das lamentações de meu interlocutor referia-se à dificuldade de se assistir a títulos em inglês, além da impossibilidade da utilização do modo karaokê do aparelho recentemente adquirido de um parente, em consequência da indisponibilidade do controle remoto). Com crianças, adultos e demais interessados atentos, não pude conter os risos nas cenas de intenso tiroteio e cauterizações com pólvora, expansionismo cultural de matiz cinematográfica, apropriação petrolífera, hegemonia bélica e certa dose de sadismo. O semblante de meus cúmplices telespectadores mais transmitia a realização romântica proporcionada pelo *happy end* hollywoodiano do que outras preocupações quanto ao conteúdo ideológico da película<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Sobre estes temas ver Cão (1978) e Figueiredo (2005).

## OPY

A *opy* na comunidade de Piraquara apresenta as paredes laterais (comprimento) confeccionadas com madeira e trama de taquaras, recoberta por barro, e as paredes das extremidades (largura) feitas de tábuas de madeira, uma delas recoberta com lona plástica, o telhado confeccionado estruturalmente com troncos de bracatinga recobertos com telhas vogatex, e goteiras na parte ocidental do teto, que levaram à utilização de lona plástica também recobrindo este lado da construção<sup>67</sup>. Sobre o interior desta edificação de forma retangular, cujo comprimento orienta-se no sentido leste-oeste (nascente e poente, sendo a extremidade oeste convexa, traça-se breve inventário: na extremidade oeste um pequeno armário de cozinha continha alimentos como trigo, farinha de milho e erva-mate, vasilhas plásticas, duas bacias com tomates e uma pequena pilha de pés de alface e mostarda (provenientes de doações), além de alguns pequenos colchões e cobertores (utilizados como assento durante as atividades noturnas). Apenas na manhã seguinte pude constatar a presença de uma galinha com sua prole de pintinhos, acomodada ao lado da coluna mais extrema deste lado da casa. Aproximadamente a um terço do comprimento da edificação, duas portas paralelas, nas faces norte e sul, entre a porta norte e a nave central, um fogão confeccionado com tijolos e uma chapa (retirada de um antigo fogão a lenha), onde o fogo, continuamente alimentado, mantinha aquecida a água para o *ka'a* – o chimarrão (*Ilex paraguariensis*) – em duas chaleiras de alumínio, uma grande e outra média. Acima do fogo, na viga de bracatinga, estrategicamente expostas à fumaça, estavam cerca de duas dezenas de espigas de *avaxi-etei* da variedade *ju* (amarelo), destinada à alimentação. No solo, além de uma pequena quantidade de panelas, pratos, talheres e copos, duas cuias de

---

<sup>67</sup> Efeitos de reverberação são minimizados consideravelmente pela composição estrutural da edificação, podendo-se qualificar a taxa de ruídos ambientes como Hi-Fi, definindo-se com clareza os picos de ataque e decaimento dos objetos sonoros incidentes.



purungo já guarnecidas de erva-mate e bomba de latão; rodeando o fogo, um pequeno aglomerado de espumas e cobertores destinados a acomodar mulheres e crianças (especialmente aquelas envolvidas na guarnição dos *petyngua* e do mate).

Imediatamente ao lado do fogo de chão, estendia-se, da coluna centro-norte da face ocidental, a rede nomeadamente destinada ao *xamoi* (*Ñanderu-miri*, autoridade religiosa da comunidade). No caso da comunidade de Araçaí, o *xamoi* é também o cacique (liderança política da comunidade). Em ambas as laterais (setentrional e austral) bancos de madeira, e no solo ramos de palmeiras *pindó* cobertos por cobertores. Na parede leste, estão meticulosamente organizados os utensílios de uso ritual, no sentido norte-sul, dispostos da seguinte maneira: *takuapus* acima e um “rabecão cavocado” sem tampo sustentado entre o sobreteto por uma longa vara de bambu que cruzava a largura da casa. Prateleiras fixas na parede sustentavam vidros de conserva e uma garrafa de *Gatorade* (os recipientes apresentavam as tampas perfuradas, onde foram introduzidos pavios de algodão e querosene, utilizados como lamparinas); outra prateleira menor, mais abaixo, abrigava uma fileira de cachimbos de nó-de-pinho (*petynguá*), que seriam utilizados já no início do evento. Fixados na parede estão *mbaraká-miris*, uma máscara de feições afrodescendentes<sup>68</sup>, um *mbaraká* e um par de cabaças inteiras, enegrecidas pelo acúmulo residual da fumaça. Ao centro, em primeiro plano, um receptáculo esculpido em cedro<sup>69</sup> (cujo líquido em seu interior relaciona-se ao batismo do milho, o *Nimongaraí*, onde são depositadas lascas de cedro

---

<sup>68</sup> Quando questionado sobre a procedência da máscara, o sr. Marcolino comentou ter sido presenteado: “não tem nada a ver com nossa cultura”. Em outra ocasião, em visita à comunidade Mbyá na Ilha da Cotinga, município de Paranaguá, houve a oportunidade de apreciar entre as tradicionais microesculturas entalhadas em caxeta (geralmente retratando animais da fauna da mata atlântica, entre outros espécimes silvestres) girafas (fig. 18), neste caso, a intensa venda destas esculturas no mercado parnaguara instigou o artesão a apropriar-se das formas das peças asiáticas, comuns nas bancas de souvenirs em Paranaguá, sem mencionar os já “famosos” dinossauros esculpidos também em caxeta, por outro artesão guarani no município de Guaraqueçaba.

<sup>69</sup> Esta pia batismal é trocada anualmente durante as festividades do *nimongarai* (fig. 19, 20 e 21); entre os procedimentos rituais envolvendo tal ação, também salienta-se o acendimento de velas (atualmente utiliza-se as da cera de abelhas africanas, facilmente adquiridas no comércio local, em substituição à cera de *jetey*) confeccionadas pelos integrantes da comunidade, cuidadosamente fixadas em uma armação de madeira que circunda o novo receptáculo, antes de ocupar seu local fixo, próximo à parede ocidental da edificação. No caso da *opy* da aldeia de Pinhal, a pia está fixada na região centro-oriental da edificação (fig. 22), não estando presente nas demais, como no caso da Ilha da Cotinga, Imarui e Punta Porã (fig. 23 e 24).

e água) apoiado por duas colunas de madeira; na parte inferior destas, uma vara sustentava mais de uma dezena de *ywyrá'i* ou *popyguá* e três *ãguapu* (membranófonos, pequenos tambores com pele animal em ambas as extremidades. Em outra oportunidade fui informado de que este instrumento deve ser confeccionado preferencialmente com pele de cotia e seu corpo com madeira de cedro – *ygary*), dois ao lado direito e um ao lado esquerdo; uma pequena vara diagonalmente apoiada, da parede à base da pia batismal, sustentava um *tukumbó* (espécie de chicote de couro trançado com cabo de madeira. Mesmo que já tenha sido informado sobre o uso deste artefato, cujos estalos parecem ter a função de espantar os maus espíritos, jamais presenciei sua utilização). Em segundo plano, ainda ao centro, uma cruz de taquara, ornamentada com penas, oito delas naturais, outras tantas tingidas com anilina, além de dois colares confeccionados com contas de *Ka'apiá* (lágrimas de nossa senhora). Pendia sobre a cruz, fixada acima pela vara de bambu, um pássaro plástico, igualmente escurecido pelos resíduos de fumaça; atrás da cruz, em terceiro plano, outra pequena prateleira onde se apoiava uma das lamparinas de vidro. Da coluna central da parede, ao lado sul, uma pequena janela, única da edificação, e alinhados sequencialmente um *rawé* (antiga rabeca de confecção artesanal), dois violões (ambos também subtraídos da sexta corda) e um violino (subtraído de uma das cravelhas), mais acima o “case” destinado ao último (fig. 25).

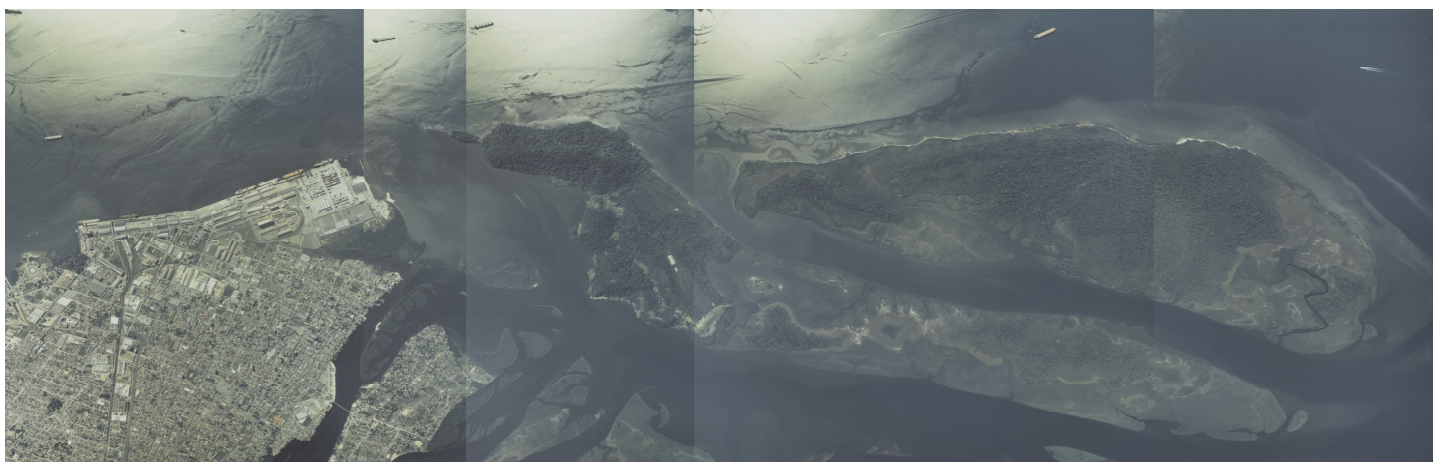


fig. 9. Foto aérea do município de Paranaguá, parte da Ilha de Valadares, Ilhas da Cotinga e Rasa da Cotinga (fonte: Secretaria de Estado do Meio Ambiente/PR).



fig.10. Harpas de 5, 6 e 10 cordas, *avati jui* e *avati pytã*(Darci de Castro, Ilha da Cotinga).



fig.11. Sr. Albino e um acordeom de brinquedo, presente para seus netos.





fig. 12. Sr. Cristino, em “traje de gala”, em frente à antiga *opy*, Imaruí – SC.



fig. 13. *Opy* Avá Guarani, Akaray mí, PY.



fig. 14. Foto da foto, coral de Punta Porã – PY, em frente à *opy*.





fig. 15 *Mbaraka* aldeia de Punta Porã – PY.

fig. 16. *Mbaraka* aldeia de Nueva Esperanza – PY.

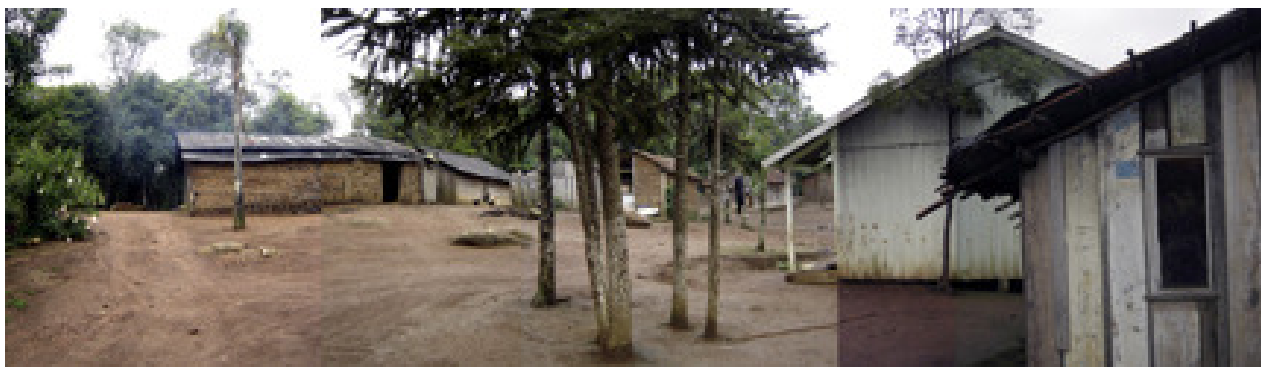


fig. 17. Vista panorâmica da região central da comunidade Araçaí – Piraquara.  
Em primeiro plano uma habitação indígena, na parte central, à direita, a  
edificação da escola multisseria e ao fundo a *opy* (foto:Gabriel Galarza).



fig. 18. Girafas entalhadas em caxeta, Dinarte da Silva, Pindoty, Ilha da Cotinga.





fig. 19, 20 e 21. Antiga pia batismal ornamentada, nova pia batismal e o momento ritual de inserção do novo artefato na *opy* (acendimento das velas artesanais durante o *ñimongarai* em janeiro de 2007).



fig. 22. Interior da *opy* de Pinhal, Município de Espigão Alto do Iguaçu – PR.



fig. 23. Interior da nova *opy*, Imaruí – SC.





fig. 24. Interior da *opy*, Punta Porã – PY.



fig. 25. *Popyguas, mbarakas, reawés e takuapus na opy de Araçaí – Piraquara.*

### 3.5 MÚSICA E COMUNIDADE

Ao cair da noite, a paisagem sonora modifica-se consideravelmente. Os silvos das aves diurnas e o trânsito de embarcações cede lugar aos sons produzidos por insetos, animais e aves noturnos, notadamente grilos, sapos e morcegos. Uma a uma, as famílias adentram a *opy*. Por mais de uma vez, encontrei jovens Mbya praticando melodias ao *rawé* e ao *mbaraka* nos momentos precedentes ao início das atividades. Já despojados dos trabalhos diários, afazeres domésticos, roçadas e aulas na escola indígena da comunidade, os participantes, asseadamente vestidos, vão ocupando seus lugares nas instalações – os homens dividem-se nos bancos de madeira que ladeiam a parede setentrional da edificação, mulheres e crianças ficam próximas ao fogo (guarnecendo o *mate* e os *petygua*), na região meridional da casa, onde também se encontra a cama de taipa revestida com alguns colchões já castigados pelo uso. Folhas de palmeira *pindó* forram o chão batido para que se estendam algumas mantas e cobertores onde adormecerão as crianças de menor idade.

Em seu estudo junto à comunidades Mbya Guarani, Kilza Setti discorre sobre impressões registradas ao acompanhar as atividades musicais noturnas:

...ao acompanharmos os porãhey noturnos (as rezas sagradas) ou as festas anuais do batismo, vemos transparecer sua consciência cultural pelo fervor devotado às práticas mágico-religiosas, alimentadas sobretudo pela música e com a participação de toda a comunidade – dos idosos aos bebês. [...] Parece que o sentido da vida e de sua continuação no paraíso concentra-se nas ocasiões musicais, tal o empenho da comunidade em partilhar delas. [...] Conclui-se portanto que com uma prática musical sacralizada, que recruta toda a aldeia, está assegurada a continuidade da música tradicional entre os Guarani, e sedimentada assim parte importante de sua cultura. Conhecendo-os mais profundamente, sabemos com que artifícios guardam seu "saber esotérico" (CLASTRES, 1990, p.15), com que cuidados reservam seus segredos dentro de uma linguagem metafórica, inacessível a estranhos, com que persistência tentam preservar seu *nhande rekó* (nosso modo de ser Guarani), com que arrebatamento (para usar uma expressão de Schaden) cantam e dançam na busca contínua do *aguidjé* (estado de perfeição, de plenitude) (SETTI, 1993, p. 3).

Por ocasião da supracitada visita à comunidade Araçaí, tendo por encerrada a sessão de vídeo, rapidamente informei Gildo sobre meu interesse em coletar

informações sobre a utilização ritual do *mbaraka*, detalhes sobre sua afinação e possíveis correlações cosmológicas contidas na execução deste instrumento nas atividades musicais cotidianas. Como ele não mantinha um *mbaraka* sob seus cuidados, propôs que conversássemos com seu pai posteriormente na *opy*. Antes que tivesse início o *jeroky*, fui questionado por Jerá (vice-cacique, filha do sr. Marcolino) quanto às gravações que havia realizado em janeiro. Dirigimo-nos à casa de seu irmão para que realizássemos uma breve audição do CD, expliquei que se tratava de um fragmento das gravações contendo sete faixas de áudio, informando que a gravação continha dois *tarová*, e cinco *mboraí*. Neste momento, além do interesse sobre o aparelho utilizado nas gravações, um MD portátil, pude recolher uma breve exegese quanto às características classificatórias do *jeroky*, que, segundo Karaí, aponta para três grupos distintos: o *Tarová*, o *Mborai* e o *Xondaro*.

Mesmo que Montardo (2006) aponte a existência de apenas dois gêneros musicais, um ligado à invocação e outro ao combate, complementares, no entanto, aos objetivos do ritual: “percorrer o caminho de encontro aos deuses, embelezar o corpo e protegê-lo das doenças” (p.133), mais adiante observa que, no caso das canções entoadas nos momentos de cura, por serem executadas em outro contexto, poderiam ser de outro gênero (p. 133, 140). Para Montardo, a análise motivica apontou, no entanto, para algo curioso: determinados motivos eram repetidos sem acompanhamento de instrumentos, do coro feminino e de dança, o que a levou a indagar se tais canções pertenceriam a outro gênero. Pontua-se aqui este questionamento tendo em vista a clareza da exegese acima citada; mesmo sendo possível incorporar os *tarova* nos cantos denominados *mborai* ou *porahei*, ressalta-se a carência de letra (salvo discursos recitativos incidentalmente introduzidos no contexto melódico) no primeiro, sendo as vocalizações onomatopaicas sua principal característica. Deve-se levar em conta ainda o fato de que entre os Mbya, nos cantos destinados à cura, também há incidência de acompanhamento instrumental.

## XONDARO

Os *xondaro*, apresentados como melodias exclusivamente instrumentais (*mbaraka*, *rawé*, *ãguapu* e *mbaraka-miri*) destinam-se ao treinamento bélico, força, atenção e agilidade, sendo reincidentes os comentários que atestam seu vínculo aos cantos dos pássaros. Maria Inês Ladeira (apud MONTARDO 2002, p. 123) afirma que o intuito da execução do *xondaro* ou *sondaro*<sup>70</sup> é o aquecimento, destinado a esquentar o corpo para as rezas noturnas e proteger a *opy*, e que sua coreografia segue o princípio de três pássaros: *mainoi* (colibri), *taguato* (gavião) e *mbyju* (andorinha), cuja coreografia representa uma luta onde um deve “derrubar” o outro com os ombros ou esquivar-se de um possível tombo (para fortalecer os *sondaro*, dançarinos do *sondaro*, contra o mal).

Deise Lucy Montardo, durante sua pesquisa de campo, coletou material de áudio na aldeia de Massiambu, em Palhoça (SC), que inclui a execução de alguns *sondaro* cujos títulos falam de outros pássaros: *tampé mba'e pu* (tesoureiro ou andorinha), *kampido'vỹ* (xexéu), *korosire* (sabiá) e *parakáu daje* (papagaio). Na aldeia Barra Grande, em Misiones, na Argentina, a pesquisadora também gravou o *kominjarre* (canto do violão), o *kampido'vỹ* (xexéu) e o *korosire* (sabiá). Os *sondaro korosire* e *kapido'vy* registrados na Argentina foram executados de maneira idêntica aos do Massiambu, no litoral de Santa Catarina. Montardo ainda comenta a semelhança dos motivos musicais localizados em um CD gravado no Paraguai por Sequera (1997), em que há um solo de *rawe* intitulado *avy'a pu*, que apresenta os mesmos motivos musicais dos executados

---

<sup>70</sup> A tradução belicosa “soldado” está presente em trabalhos como os de Aldo Litaiff, em que comenta: “Pour jouer le *Sondaro* «soldat», la musique et la danse la plus populaire chez les Guaraní”. A mesma relação interpretativa está também presente nos trabalhos de Martins (2007), que indica tal referência no discurso de seus interlocutores, e em Mendes (2006), que com base no léxico elaborado por Dooley (2006) afirma que “o termo Xondaro é um empréstimo do português ‘soldado’”, opinião compartilhada por Dallanhol (2002, p.60) a partir das explicações fornecidas por seus interlocutores no Morro dos Cavalos, em Santa Catarina, onde “*xondaro* também significa ter a função de proteger a aldeia”. Larricq descreve o costume em se preparar os meninos para a função de *xondaro* entre os Mbya de Misiones, traduzindo o termo como “guardianes del orden com fuerza de policía” (LARRICQ apud DALLANHOL, 2002, p. 60).

no *korosire*, nas aldeias Massiambu e Barra Grande<sup>71</sup> (MONTARDO, 2002, p. 123).

Dos *xondaros* que tive a oportunidade de presenciar, reuniam-se varões, homens, jovens e principalmente crianças, em grupo formado por um número variável de integrantes, posicionados em círculo e dançando em sentido anti-horário, seguindo o mestre do *xondaro*, que provido de um *ywyrá'i* (*popygua*) ou de um *mbaraka-miri* (Gildo, um de meus interlocutores, comentou ter participado de *xondaros* onde se utilizavam bordunas<sup>72</sup>, “como antigamente”) conduzia a roda, vez ou outra aferindo golpes contra os demais integrantes da roda, movimentos que deveriam ser desviados, esquivando-se, pulando-se, abaixando-se e assim por diante, sendo os menos atentos atingidos, por vezes tombando ao solo (sempre a estes incidentes seguem-se risos e animados comentários dos espectadores). Mesmo tendo presenciado *xondaros* ao final das atividades do *jeroky* dentro da *opy* (estes relacionados à ave *tangará*, que conta com a participação tanto de meninos como de meninas), são reincidentes exegeses que destinam esta atividade ao período que precede o crepúsculo, dando-se preferência ao ambiente externo que circunda a casa de reza, atividade que pude acompanhar por mais de uma vez na Ilha da Cotinga (fig. 26). Cabe ressaltar que na execução deste gênero ocorre uma leve alteração melódica no bordão rítmico tocado no *mbaraka*, cuja segunda corda por vezes sofre digitação na segunda casa, neste caso elevando em um tom o intervalo resultante, característica também presente na execução dos instrumentos desprovidos de trastes, como no caso dos *mbaraka* localizados no Paraguai ou ainda no exemplar confeccionado por ocasião da oficina de práticas artesanais realizada na Ilha da Cotinga, elemento já constatado por outros pesquisadores, como Montardo (2002) e Mendes (2006).

Durante a oficina ministrada por Mário Guimarães, foi coletada a execução deste gênero executado no *mimby puku*:

---

<sup>71</sup> Sequera apud Montardo (2002) identifica como sendo o pássaro *Havia rubica*, família *Thraupidae*. Segundo Montardo, os Guarani do Massiambu haviam traduzido *korosire* por sabiá. Além de salientar que a identificação da espécie desses pássaros e o estudo dos seus cantos são itens importantes na continuidade de uma pesquisa da música guarani, para um entendimento de como estes cantos estão representados na música, a autora ainda apresenta parte das exegeses coletadas por Aldo Litaiff, Ivori Garlet e Leo Cadogan sobre o tema (MONTARDO, 2002, p. 123).



## Xondaro

Mário Guimarães



## MACHATINS, ESPADAS E BORDUNAS

Como demonstram os trabalhos de Castagna (1991) e Budasz (1996), as danças também figuram com elevada relevância no teatro jesuítico. Segundo Budasz, em praticamente todos os lugares onde a Companhia de Jesus se radicou e promoveu o teatro, fez uso das danças como instrumentos de ação doutrinária, não somente cultivando as formas ibéricas como assimilando também as locais, no caso de danças

---

<sup>72</sup> Espécie de tacape indígena, geralmente confeccionado com madeira dura e pesada, adornado com motivos geométricos trançados com bambu e cipó *imbé*.

genéricas, como as folias e chacotas, ou específicas, como os *machatins*<sup>73</sup> (BUDASZ, 1996, p. 60).

Arrisca-se aqui uma elocubração a este respeito: tendo em vista a reincidência de danças circulares e da belicosidade que integrava o cotidiano indígena da época, pode-se conjecturar a possibilidade do uso deste tipo de recurso cênico musical, os *machatins*, ou outra dança bélica europeia (por exemplo a *morisca*) como forma de vazão de aspectos identitários autóctones frente ao rigor eclesiástico e à dominação colonial<sup>74</sup>, retomando em todos os casos a preservação de identidade proposta por Carlos Fausto. É claro que o processo poderia ter sido justamente o inverso: ao perceberem que o ameríndio tinha um gosto especial por danças bélicas autóctones, os jesuítas passaram a incluí-las em alguns autos morais, em uma versão europeizada ou “domesticada”. Curiosa é a semelhança entre os instrumentos descritos por Fernão de Cardim (1980), a execução dos *machatins*, as execuções dos *xondaros* que pude presenciar e os comentários de Montardo sobre a instrumentação utilizada: “o *sondaro*, entre os Mbyá e os Chiripá, tem uma diferenciação de marcação rítmica feita pelo *mbaraka*, ‘violão’, e pelo *angu’a*, ‘tambor’.” (MONTARDO, 2002, p.136).

Mesmo estando presente no inventário instrumental de parte das comunidades visitadas, foram poucas as vezes em que presenciei a execução do *angu’a*. Em uma das atividades na Ilha da Cotinga, recordo-me de haver pleiteado o empréstimo de uma caixa de folia (utilizada na folia do divino e no fandango caiçara) a fim de compor o instrumental para uma das apresentações do coral, que participaria de um evento cultural no Sesc de Paranaguá.

---

<sup>73</sup> Em sua pesquisa sobre o cancionero ibérico em José de Anchieta, a partir da epígrafe de uma das peças contidas em Anchieta (1989), “*seis selvagens que dançam os machatins*”, o autor localizou várias referências a esta dança, conhecida na Espanha por *matachins*, na França por *matassins* e na Itália por *mataccino*. Tratava-se de uma dança que imitava combates, por meio do uso de espadas e escudos (BUDASZ, 1996, p.68). Em fragmento extraído do texto de Fernão Cardim, Budasz demonstra a difusão deste tipo de coreografia no Brasil, no relato datado de junho de 1583 na aldeia do Espírito Santo: “alguns meninos índios saíram com uma dança d’escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e frauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris” (CARDIM, 1980, p. 145 e 172). Existem várias coreografias tradicionais no mundo lusófono que fazem uso desse detalhe coreográfico, como a dança dos paulitos em Portugal, o mineiro-pau e o moçambique no Brasil.

<sup>74</sup> Em nota de rodapé, Budasz atenta ao fato de que “embora a dança dos *machatins* fosse de origem europeia, os acessórios seriam armas indígenas e não escudos e espadas. É claro que isso implicaria em mudanças significativas na própria coreografia” (BUDASZ, 1996, p. 72).

O *angu'a* ou *angua'pu* também apresenta marcadamente características ibéricas, tendo em vista a reduzida incidência deste gênero de membranofone entre os grupos Tupi por ocasião do contato. Trata-se de um instrumento de ampla difusão como integrante de folguedos pastoris e dos ciclos natalinos, como no caso das folias do divino e de reis – folguedos citados por Nimuendaju como reflexos de um cristianismo importado. O autor, ao lamentar não ocorrerem mais as festas do *nimongarai*, como ocorriam em outros tempos, frisa o fervor tácito dos indígenas que integravam estas festividades, que, segundo ele, nunca degeneravam em “alegria barulhenta”. Nimuendaju critica as festas em honra aos santos cristãos comentando:

consistem primeiramente de uma oração cantada, cujo texto nem os próprios fiéis brasileiros entendem; segue-se uma festa com bebidas e danças, ocasiões em que as paixões desencadeadas pelo álcool dão margem a toda sorte de excessos. Nas brigas, frequentes nestas festas, só do bando de Joguyroquy já foram assassinados dois índios, e vários outros foram feridos. Da mesma forma costumam transcorrer as outras festas que são motivadas por promessas; e os vizinhos brasileiros instigam os índios a fazê-las (NIMUENDAJU, 1987, p. 91).

Um estudo pormenorizado de tais repertórios poderá subsidiar sistematicamente a real contribuição de tais manifestações à atual prática musical Mbya, além da já descrita proximidade tanto dos fins funcionais quanto da estrutura coreográfica. É remotamente possível, mas longe do escopo deste trabalho, uma inter-relação do material musical propriamente dito, isto é, entre versões ibéricas e ameríndias de danças bélicas, em que figuram agrupamentos rítmicos ternários e inícios acéfalos de frase, entre outras características plausíveis de análise a futuras investigações.

## MBORAI

Os *mborai*, cuja tradução remete objetivamente ao canto<sup>75</sup>, apresentam fórmulas melódicas estruturadas tradicionalmente, sendo suas letras, em parte dos casos,

---

<sup>75</sup> Termo já descrito anteriormente.

compostas por membros das comunidades. As letras, de maneira geral, tratam de temas míticos e religiosos, fazendo alusão a fenômenos naturais, fauna, flora e divindades do panteão cosmológico Guaraní.

Segundo indicações de informantes, são estes os cantos que compõem as gravações de discos e os repertórios dos corais em apresentações fora das comunidades, além das composições próprias (geralmente derivadas de uma das lideranças religiosas ou dos integrantes que organizam estruturalmente os corais). Parte dos temas é recorrente em distintos lugares, salvo pequenas variações na letra, como no caso das canções *Ñamandu Miri* e *Ñanderu Tenondé*, presentes em diversas coletâneas gravadas por corais indígenas. Tema exaustivamente abordado em outros trabalhos, como nos casos de Kátia Dallanhol (2002), Deise Lucy Montardo (2006) e Luis Fernando Coelho (1999).

## TAROVÁ

Sobre os questionamentos desta pesquisa quanto às denominações classificatórias, Darci Karaí, professor bilíngue anteriormente mencionado, comentou que os *tarová* apresentam-se como temas que consistem na repetição de vocalizações vogais, entendidos como temas de “inspiração”<sup>76</sup> executados pelos “rezadores” em ocasiões específicas<sup>77</sup>. Ao procurar recolher maiores informações, ouvi de Jerá, filha do sr. Marcolino, o comentário de que os *tarová* integram a parte mais sagrada dos cantos entoados pelo *pajé* e que nem ela tinha acesso às especificidades nominativas destes cantos, sendo de sua parte impossível tecer maiores comentários.

---

<sup>76</sup> Esta forma de aquisição de “mensagens” ou “palavras” das divindades ocorre também nas rezas, em que se pode receber conhecimentos diretamente das potências divinas, negando-se nestes casos a operação onírica (PISSOLATO, 2007, p. 300-324).

<sup>77</sup> Tais cânticos não figuram entre os frequentes materiais de áudio destinados à comercialização, pelo que parece, mantidos propositalmente fora destes meios de divulgação (registros fonográficos de procedência paranaense, paulista e catarinense, aos quais tive acesso, não apresentam este tipo de canto, salvo uma compilação étnica paraguaia em que um pequeno fragmento compõe o disco) (N. A.).

São raras as menções bibliográficas referentes a este termo. Em Sil (2006), diferente do termo generalizado *mborai*, *tarová* denota especificamente “Cântico religioso: *tarova oupi okuapy* elevaram um cântico” (DOOLEY, 2006, p. 174). Esta abordagem também figura em Cadogan (1959, p. 51), ao referenciar termos utilizados ritualmente, cujos significados são aplicados apenas no ambiente religioso; entre outras palavras, cita *tarová e ñemoñe*, em substituição ao termo *porahei*, usualmente utilizado.

Em Litaiff (1999), nota-se a importância sagrada destes cantos, em que o *tarová* é descrito por um de seus informantes como um canto que se canta mais forte dentro da *opy*, com toda a comunidade.

Há o Tarova Jakaira, cantado unicamente para Jakaira; o Tarova Tupã, para Tupã; Karai Tarova, para Karai; Kuaray Tarova; e o Nhanderu Tarova, para Nhanderu Tenondegua. Darcy diz ainda que existe outra oração, um canto individual, o Dje Papa Mirim, que “é cantado mais baixo, de modo que quase ninguém o entenda, como o Dje Papa, cantado para Tupa; Dje Papa Mirim, para Karai; Mbae' am, para Kuaray e Nhanderu Tenondegua. Deve-se respeitar muito esta oração porque é muito sagrada. Na Argentina ou no Paraguai, todos os opyguá conhecem estes cantos. Jakaira não tem o Dje Papa Mirim, apenas o Tarova, porque, para ele, deve-se cantar mais forte”.<sup>78</sup>

Em Mendes (2006, p. 90), o termo foi inserido por fazer parte de uma das letras, intitulada *Tarova Mirim* (A Pequena Música), cuja tradução faz alusão ao canto como convite para que se possam alcançar as graças divinas, não havendo outra citação do termo. A palavra não figura nos trabalhos de Montardo (2006), Assis (2006) ou Dallanhol (2002), sendo utilizados termos como “cânticos de cura” ou “cânticos mais sagrados”, epistemologias análogas ao termo. Pela peculiaridade de tais cantos, utiliza-se deles aqui a fim de conjecturar sobre pontos estruturais e características

---

<sup>78</sup> “Il y a le Tarova Jakaira, chanté uniquement pour Jakaira; le Tupa Tarova, pour Tupa; Karai Tarova, pour Karai; Kuaray Tarova; et le Nhanderu Tarova, pour Nhanderu Tenondegua». Darcy dit encore qu'il existe une autre prière, un chant individuel, le Dje Papa Mirim, qui est un «chanté plus bas, pour que presque personne ne l'entende, comme le Dje Papa, chanté pour Tupa; Dje Papa Mirim, pour Karai; Mbae'am, pour Kuaray et Nhanderu Tenondegua. On doit beaucoup respecter cette prière car elle est très sacrée. En Argentine ou au Paraguay, tous les opyguá connaissent ces chants. Jakaira n'a pas le Dje Papa Mirim, seulement le Tarova, parce que, pour lui, il faut chanter plus fort» (LITAIFF, 1999, p. 251).

morfológicas nas transcrições que compõem a seção seguinte.

## RECITATIVOS

Devido à evidente importância dada à fala dos líderes religiosos, transmissores das “belas palavras” (Ñe'eng porá ou Ñēē porã), especialistas como Cadogan, H. Clastres e P. Clastres têm considerado que esta expressão refere-se a um vestígio do profetismo Tupi-Guarani, lembrando ainda que o léxico elaborado por Montoya (1639) dedica cerca de seis laudas, no terceiro tomo de sua obra, especificamente para tratar do termo “ñēē”<sup>79</sup>.

Recitativos iniciais, discursos introdutórios e de entremeio, o coro feminino pontuando as melodias na oitava superior, reforçando as exclamações dos discursos e cantos proferidos parecem ser as características gerais das atividades musicais Mbya, todas essas já mencionadas em estudos anteriores (SETTI, 1993), especificamente relacionadas à execução dos *tarová*, em que as lideranças religiosas valem-se claramente do ambiente musical para disseminar informações vitais à manutenção da tradição cultural Mbya, especialmente nos entremeios textuais que compõem estruturalmente os *tarová*.

Em vista da importância da palavra e pela musicalidade contida nos textos recitativos e entoados monodicamente, tanto dentro da *opy* quanto em outras situações específicas – como na ocasião de abertura das atividades da oficina de confecção de flautas ministrada pelo sr. Mario Guimarães, em reuniões de lideranças ou em contextos narrativos míticos –, pode-se traçar um paralelo com as categorias musicais propostas por Seeger junto aos Suyá. Parece provável que o recitativo também figure

---

<sup>79</sup> Inicialmente traduzindo o termo *ñēē* como “ye, recíproco. y. ē. falirfe, palavras, linguagem”, Montoya segue nas páginas seguintes esmiuçando palavras derivadas deste termo. Entre outras, encontram-se: “ñēēá, coger lās palabras; ñēēaã, prouar lās palabras; ñēē aquí, palabras tiernas; ñēēçã, palabras alegres; ñēēmbegue, palabras baxas; ame mbegue, ablar baxo; ñēēmbó, efeto de palbras. Íbága nūguỹ Tupã ñēēmbó, ellos cielos lefeto de lās palabras de Dios; ñe ñēēngatú, buenas palabras, hablar biè; ñēētêró 1. ñēētôtôre, voz defentonada (...)”, do termo *ñēēngaraí* utilizado por Nimuendaju para descrever

entre os Mbya como um gênero sonoro-musical em plena utilização, compondo assim outra particular categoria inserida no sistema musical desta parcela étnica Guaraní.

---

o canto fúnebre entoado para um moribundo, Montoya assinala o seguinte significado “*ñeēngá, refran.y.pirai, trífca, canto de mugeres*” (MONTROYA, 1639, p. 246-49).

### 3.6 TRANSCRIÇÕES

A primeira transcrição refere-se a um dos *tarovás* executados por ocasião de nossa visita à comunidade de Marangatu, no município de Imaruí:

#### Tarová

Timóteo - Tekoa Marangatu

♩=124      8 x      9x      14x

Voz crianças

Voz mulheres

Xamoi

Mbaraka

Takuapu

simile

fala

1      7 x      2

17      5 x      4 x



2

23 3

fala

33 *12 x* 4 *3 x*

41 *12 x* 5 ♩=135

49 *18 x* *4 x* **6**

*fala*

57 *10 x* **7**

*fala*

65 *4 x* *1x (3/4)* *3x (4/4)* *6 x* **8**

*fala*

4

73 *12 x* **9** ♩=149 *14 x*

81 *7 x* *rall. .*

89 *3 x*

Nos primeiros trinta e cinco compassos da transcrição, encontra-se uma chamada indicando o início do canto, os presentes organizam-se em suas posições, a esposa do sr. Timóteo e mais duas jovens empunham seus *takuapu* e mais algumas meninas alinham-se em frente à face oriental da edificação, orientação já evidenciada pelo *xamoi*.

As partes indicadas por numerais correspondem à introdução motivica proposta pelo condutor do canto, assim como as repetições destes motivos e a inserção de pequenas variações, sempre vinculadas ao motivo inicial. A transcrição integral deste cântico visa demonstrar graficamente aspectos métricos relativos à quantidade de repetições e à extensão das transições entre a exposição de um motivo, sua repetição, ou ainda a introdução destas pequenas variações, notadamente de caráter rítmico.

Neste tema, a conclusão melódica proposta pelo xamã antes do ataque do coro apresenta intervalos fixos, ou de 5<sup>as</sup> ou de 4<sup>as</sup> descendentes, não havendo alterações intervalares de maior distância, mesmo que o motivo tenha sido alterado ritmicamente.

O andamento proposto acelera-se pontualmente nos períodos 5 e 9, nos quais o envolvimento do grupo com a canção invade o ambiente num frenesi coletivo. A esposa do sr. Timóteo, além de marcar o pulso com veemência, canta com igual empenho, transferindo ao corpo toda a energia catártica da execução percussiva, literalmente “aos pulos”, assim como o *xamoi*, que corporalmente manifesta as alterações de andamento, esboçando estes movimentos “verticalmente”.

O iminente fim da canção é alertado pelo *rallentando*, como num movimento de frenagem, em que a energia extravasada é novamente contida até que se inicie novo canto, observação recorrente entre grupos Mbya e outras parcialidades Guarani, como propõe Montardo, Setti e Dallanhol. O *rallentando* parece situar novamente os participantes, ancorando-os ao solo, em oposição à movimentação acelerada e aos pequenos e múltiplos saltos, estabelecendo-se aí a dualidade entre o peso e a leveza, em fluxos contínuos de tensão e relaxamento, liquidados pelas figuras rítmicas (notadas em semínimas na transcrição) executadas pelo *mbaraka*, indicadas no final do excerto, atentando neste caso ao refinado senso de cumplicidade entre o *mbaraka* e os *takuapu*, cuja terminação em muitos casos ocorre simultaneamente, o que por apenas um pulso não ocorre também no exemplo anteriormente descrito.

A relação intervalar de ocorrência na construção motívica, apesar de evidenciar um possível núcleo tonal de gravitação, é impregnada de características modais europeias, sobretudo no retorno da tônica e na fraca função dominante contida no tema, tendo em vista a condução das vozes de forma paralela, cuja escala utilizada configura-se da seguinte forma:



Distintamente dos cânticos entoados entre os Kaiowá, descritos no trabalho de Deise Lucy Montardo, em que cada canção entoada possibilita uma variação das alturas executadas (*pitch*), o fato da utilização do violão, *mbaraka*, altera drasticamente este panorama, havendo apenas pequenas variações de altura (*pitch*) durante toda uma noite de rezas, característica evidenciada pelo “pano de fundo tonal” estabelecido pela afinação do instrumento, mesmo quando ocorre o revezamento de rezadores numa mesma noite. Nesse ponto, deve-se concordar aqui com os enunciados de Irma Ruiz ao afirmar que a delimitação de um ambiente tonal tem reflexo responsorial ante a prática do canto, como que “adestrando” vocalmente os participantes, que se adaptam com facilidade a novos cânticos.

Sobre a afinação do coro Mbya, Montardo discorre sobre as manifestações de admiração da qualidade da afinação (dos cantos Mbya que levava para que seus interlocutores ouvissem durante sua pesquisa): “tanto entre os Nhandeva quanto entre os Kaiová a admiração pela afinação do coro feminino nestas gravações foi muito ressaltada. Para falar sobre sua execução usaram a expressão *ohupi porã*, enfatizando a qualidade das cantoras como *yvyra’í’ja*” (MONTARDO, 2000, p. 15). Tais características são notadamente ampliadas pelo uso do *mbaraka*.

Por ocasião da visita à comunidade Araçaí em dezembro de 2007, anteriormente relatada, dirigi-me à *opy* por volta das 20 horas (horário de verão). Próximo ao fogo, mulheres e meninas guarneciam os *petyguá* com tabaco, acendendo-os com tições do brasido. Homens (adultos, jovens e crianças indistintamente) aproximavam-se lentamente, empunhando seus cachimbos e fumegando-os com determinação,

iniciando uma pequena rotina circular em sentido anti-horário, necessariamente focando sua atenção aos objetos rituais contidos na face leste da edificação, cuidadosamente “tocando” os instrumentos musicais e fumegando-os com a fumaça de seus *petyguá*. Depois de realizar uma média de três voltas, os participantes recitavam pequenas frases, saudando os mais velhos e apontando estarem satisfeitos (*rave’i*), entregando seus cachimbos e saindo da roda, recebendo então um copo com água morna destinado a uma espécie de bochecho<sup>80</sup>; seguiam-se as fumicações masculinas e a execução da mesma rotina por algumas das mulheres, especialmente as de maior idade. Parte dos eventos sonoros coletados na ocasião prosseguiram segundo a sequência a seguir<sup>81</sup>:

<b>Tempo</b>	<b>Eventos</b>
00’00”	Início da captação <sup>82</sup>
01’16”	Saída de um dos participantes <i>rave’i</i>
01’50”	<i>Mbaraka</i> – (breve)
05’00”	Entrada de novo <i>ywyrá’i</i>
09’00”	Intensos pigarreios
10’22”	Saída de um dos participantes <i>rave’i</i>
11’05”	Comentários <i>xamoi</i>
11’29”	Resposta dos presentes aos comentários do <i>xamoi</i> ( <i>aguidjé’ete</i> )
11’59”	<i>Mbaraka</i> – (breve)
12’35”	<i>Mbaraka-miri</i> – (breve)
12’55”	<i>Ywyrá’i + ywyrá’i + mbaraka-miri</i> (breve)
13’20”	Bochechos com água

<sup>80</sup> Esta rotina de bochechar com água morna após o uso do tabaco, valendo-se de copos previamente preparados pelas mulheres, foi presenciada apenas na comunidade de Araçaí, não parecendo integrar as rotinas rituais das demais comunidades onde houve a oportunidade de acompanhar os cânticos noturnos.

<sup>81</sup> Efeitos de reverberação minimizam-se consideravelmente pela composição estrutural da edificação, podendo-se qualificar a taxa de ruídos ambientes como Hi-Fi, definindo-se com clareza os picos de ataque e decaimento dos objetos sonoros incidentes.

<sup>82</sup> NET MD Sony MZ-NF810 / microfone stereo Sony ECM-DS70P.

14' 05"	Minha saída da roda – <i>rave'i</i>
14' 15"	Choro de criança (intenso)
14' 30"	Comentários
15' 49"	<i>Mbaraka</i> – (breve)
15' 58"	Choro
16' 06"	Entremeio criança, <i>rave'i</i> / <i>Mbaraka</i> – (breve)
16' 54"	Tosse
17' 57"	Entremeio criança <i>rave'i</i>
18' 35"	<i>Rave'i</i>
18' 42"	<i>Rave'i</i>
20' 28"	<i>Rave'i</i> (criança)
20' 52"	Entremeio <i>rave'i</i>
21' 10"	<i>Mbaraka</i> ataque / “afinação” (segue)
21' 54"	<i>Rave'i</i>
22' 06"	Início do <i>tarová</i>
22' 22"	Entrada do <i>rawé</i>
23' 03"	<i>Rave'i</i> , cumprimento aos guerreiros(as) <i>xondaro</i> e <i>xondaria</i>
23' 59"	Início do canto, Voz 1ª vez
24' 47"	Voz 2ª vez
25' 30"	Voz 3ª vez
26' 08"	Voz + coro (pp)
26' 43"	Voz + coro (ff)
34' 44"	Saída do <i>rawé</i>
36' 06"	Comentários
45' 58"	Comentários
46' 25"	Criança balbuciando (“afinada” com a melodia do coro)
50' 45"	Vocalizações complementares ao tema
57' 02"	<i>Mbaraka</i> (ralentando)
57' 14"	<i>Rave'i</i> condutor ( <i>mbaraka</i> )

57'16"	Fim do <i>tarová</i>
57' 20"	Crianças, comentários, <i>mbaraka</i> (afinação)
58'00"	Fim da sessão

Iniciado o *tarová*, organiza-se nova disposição, parte do contingente feminino alinha-se frontalmente à face leste, os meninos alinham-se perpendicularmente a estas na parte setentrional da casa (sendo variável o número de participantes envolvidos no canto e na dança “coro”), todos dançando em movimentos para frente e para trás, com leve flexão nos joelhos, visivelmente apoiados no pulso contínuo marcado pelo *mbaraka*.

Nota-se na figura a seguir o momento do ataque do *rawé* (mesmo parecendo infrutífera uma análise convencional desta pequena fração do todo, tendo em vista que este *tarová* teve a duração de 36'36”), percebe-se a condução improvisada da rabeca, que consolida a figura melódica apenas na entrada da voz, em que a estrutura do canto é apresentada de modo claro. A aleatoriedade conferida aos primeiros ataques das vozes (cantadas e instrumentais) neste caso apresenta estruturalmente uma característica de interesse, mesmo sendo o pulso o evidente condutor do canto, a partir de sua entrada em 24'32”, a rabeca apresenta padrões rítmicos decrescentes, inicialmente em 9 pulsos, 8 pulsos, 7 pulsos e 6 pulsos, mantendo-se em 8 pulsos após a entrada do canto. Quanto à afinação dos instrumentos, encontramos um centro tonal em 432 hz, levemente abaixo dos 440 hz da moderna música ocidental, sendo relevante o fato da afinação aberta do *mbaraka* apresentar na relação de terças maiores também um leve abaixamento em relação ao temperamento usualmente utilizado no sistema ocidental de afinação. Apenas um estudo mais aprofundado e comparativo poderia validar tais observações.



Voz

Rawé

Mbaraka

V.

R.

M.

A intensa fumaça (do fogo de chão e dos *petyguá*), a sucção do forninho, os pigarros e tosses, o crepitar do fogo, os risos das crianças, os breves murmúrios e demais intervenções no panorama musical propriamente dito vinculam-se de maneira indissociável ao ambiente acústico do evento ritual. Dos balbucios infantis, por exemplo, percebe-se a participação de crianças de “colo”, bebês de pouca idade precocemente expostos às atividades musicais em comunidade, estímulos que influenciarão na construção da sua identidade sonora<sup>83</sup>. Nos sistemas abaixo, por ocasião da entrada do coro no canto, pode-se notar a “grosso modo” o desenho melódico delineado na abertura das vozes em oitavas acima da melodia exposta, além dos glissandos evidenciados durante a execução deste. Deve-se acrescentar a esta forma ilustrativa a postura de generosidade das mulheres (jovens e crianças) que formam o coro, de mãos dadas, lado a lado, dançando ininterruptamente, frisando com veemência o canto apresentado pelo “rezador”.

<sup>83</sup> Benenzon define o termo identidade sonora a partir do princípio de ISO, que consiste no “Conjunto das energias sonoras, acústicas e de movimento que pertencem a um indivíduo e que o caracteriza”. Este princípio é subdividido em quatro estruturas inter-relacionáveis, denominadas: ISO Universal, ISO Gestáltico, ISO Cultural e ISO Grupal (BENENZON, 1998, p. 64).

26'28''

Coro

Voz

Rawé

Mbaraka

27'01''07'''

C.

V.

R.

M.

Encerrada a sessão, parte dos participantes despediu-se, seguindo para suas casas. Dos que se mantiveram no recinto, ainda há breves dedilhados ao *mbaraka*, *ka'a* e conversas que se estenderam noite adentro.

## 4 CONCLUSÕES

A possibilidade de se realizar um exercício acadêmico certamente mais angustia que apazigua. O contato com o universo bibliográfico que circunda a cultura Guarani por si só converter-se-ia em objeto, por sua extensão e diversidade das abordagens propostas. O recorte proposto, sem nenhuma pretensão etnológica, visa trazer à luz uma problemática pouco enfatizada, mesmo nos estudos etnomusicológicos mais aprofundados. O foco na incorporação de bens materiais e simbólicos, por populações autóctones, já “gastou muita tinta”, todavia, estudos pormenorizados de tais impactos no ambiente musical propriamente dito ainda são poucos. Entende-se aqui que as características “essencialistas” ou, em outros termos, demasiadamente êmicas, no intuito de se enfatizar os modelos nativos propriamente ditos, acabam por encobrir certos caracteres híbridos de potencial rendimento, como no caso das semelhanças entre os *xondaros* e algumas danças ibéricas de séculos passados. Incorporação bilateral de componentes culturais, cujo estudo aprofundado certamente poderá contribuir para o maior entendimento, em última análise, das dinâmicas relacionais estabelecidas no passado, mantidas no presente e continuamente em transformação.

Mesmo exposta de maneira acanhada, a ideia de contemplar o ambiente acústico nas comunidades indígenas também pode convergir em aspectos transformacionais de forte impacto frente às dinâmicas de interação, sabendo-se que estes grupos, hoje minoritários, são atravessados por todo tipo de pressão advinda da sociedade englobante, inclusive aquelas acústicas. As sonoridades naturais cada vez mais perdem espaço para aquelas produzidas mecanicamente; tal degradação do ambiente acústico dá-se de maneira exponencial, podendo acarretar prejuízos consideráveis às comunidades mais afetadas, seja na expressão sonoro-musical praticada, seja em danos fisiológicos ou patogênicos provenientes de tais intervenções.

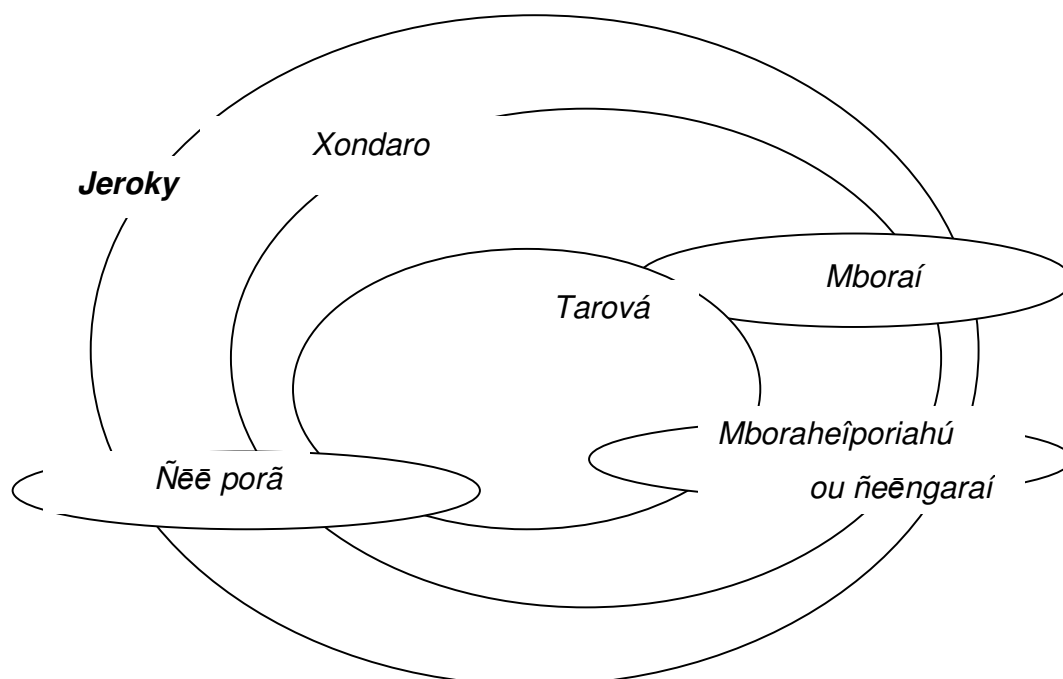
A música apresenta-se como ponto de convergência estrutural para a sociabilidade Mbya. O local instituído para a convivência em grupo, a *opy*, é sonoro por natureza, representa (fisicamente e metafisicamente) o centro social, político e religioso do grupo, agregando aos instrumentos musicais, em especial ao *mbaraka*, papéis de

relevante destaque entre os objetos rituais utilizados pelos Mbya, sendo sua cosmologia estritamente relacionada ao uso cotidiano durante as atividades noturnas de reza.

Na grande maioria das comunidades visitadas, os corais figuram como uma das mais autênticas formas de representação cultural frente à sociedade englobante, por vezes também referindo-se à própria autoafirmação identitária, como no caso da comunidade Kaeté, no Rio Grande do Sul, onde encontram-se dificuldades na disseminação do idioma Guarani. Além de se apresentarem como fonte de alternativa de recursos (convertidos em alimentos, doações e quantias em dinheiro) os corais representam parte da demanda relacional junto à alteridade não indígena, especialmente na mediação de processos administrativos, como na montagem de associações e no diálogo com instituições filantrópicas, órgãos governamentais e ONGs.

No intuito de propor o esboço de um sistema musical Mbya Guarani – aberto e em constante atualização – deve-se atentar, além do uso corrente do *Xondaro*, do *Mboraí* e do *Tarová*, ao papel de relevância destinado aos discursos recitativos e às canções fúnebres, estando as últimas presentes na bibliografia sobre grupos Guarani, mesmo que objetivamente não tenham figurado entre as manifestações musicais presenciadas e aqui relatadas.

Tal categorização de distintos gêneros musicais é inspirada no trabalho de Anthony Seeger (1987), em que, ao discorrer sobre a arte vocal Suyá, apresenta quatro distintas configurações sonoras, em menção aos termos “*sarén*” (*to instruct, to tell, to relate*), “*kapérni*” (*speech*), “*sangére*” (*invocation*) e “*ngére*” (*song*). Na conclusão do segundo capítulo, Seeger propõe a inter-relação entre estes aspectos sonoro-musicais, graficamente apresentando as especificidades inerentes a cada um dos termos. No caso Mbya, sugere-se aqui um diagrama relativo à inter-relação dos gêneros musicais da seguinte maneira:



O *jeroky* configura neste esquema o próprio evento ritual de canto e dança. A ideia de englobamento dos gêneros é expressa pela característica de proteção relativa ao *xondaro*, indispensável (mesmo que simbolicamente) ao início das atividades de reza. O *tarová* configura o aspecto mais sacralizado da estrutura ritual, permeado tanto pelos recitativos quanto pelos cânticos *mborai*, que, entre outras funções, apresentam temas cotidianos, míticos e cosmogônicos, de certa maneira instruindo didaticamente sobre temas tratados de maneira mais profunda durante os *tarová*.

O fato dos cânticos *mborai* e dos textos recitativos figurarem também em atividades externas ao *jeroky*, seja durante ocasiões específicas como reuniões de lideranças ou na transmissão de narrativas míticas, seja em apresentações artísticas fora do ambiente da aldeia, reserva a estes componentes certas peculiaridades: nos recitativos, a possibilidade da propagação de capital cultural fora do evento ritual institucionalizado propriamente dito (sem deixar de considerar a ritualização que compõe estas exposições) e, no caso dos *mborai*, a clara possibilidade da intermusicalidade, afirmação identitária e mesmo a aquisição de bens de consumo ou financeiros. Cabe ressaltar que a execução dos *mborai* externamente ao ambiente do *jeroky* (temas que comumente compõem o repertório dos grupos corais)

morfologicamente apresenta variações quanto ao instrumental utilizado e as formas coreográficas executadas, notadamente a substituição dos *takuapu* pelo *angua pu*, a não utilização do *ywyrá'i* – *popygua*, assim como a não utilização do tabaco, três prerrogativas rituais intrinsecamente vinculadas ao *jeroky* realizado no ambiente da *opy*.

Estritamente no âmbito do *jeroky*, há ênfase na utilização do *ywyrá'i*, bastão insígnia que se transfigura quanto à funcionalidade e ao uso, equipamento ritual de alto rendimento mítico convertido em ferramenta de defesa, tanto empunhado por guerreiros quanto por rezadores e fundamental para a manutenção metafísica da integridade do ambiente ritual. Sobre este aspecto, poder-se-ia traçar, a partir unicamente das prerrogativas cosmogônicas inerentes aos gêneros musicais utilizados, uma fundamentação bélica para a própria religiosidade, em que a integridade do ambiente ritual (ideal para que se alcance a maturidade espiritual, o *aguidjé'ete*) se deve concretamente à ação belicosa de defesa contra entidades espirituais negativas, contrárias ao bom desenvolvimento de tais atividades.

Neste sentido, e de modo incipiente, supõe-se aqui uma abordagem intermediária entre a religiosidade e a belicosidade, inerentes à dinâmica etno-histórica Guarani. Sem deixar de lado o ímpeto defensivo das atividades belicosas, vastamente presentes na literatura especializada, busca-se aqui inseri-las estruturalmente na base metafísica que compõe os rituais de reza Mbya Guarani, rituais cujo incessante movimento apropria, desvincula e recria novos paradigmas continuamente. Reflexões que espera-se, venham a contribuir a pesquisas posteriores.

## 5 APÊNDICE: DADOS ECONÔMICOS E DEMOGRÁFICOS SOBRE ALGUMAS DAS COMUNIDADES PESQUISADAS

### ILHA DA COTINGA

As habitações da aldeia Mbya encontram-se dispostas em forma de “V”. As construções tradicionais, duas habitações construídas de pau a pique com cobertura vegetal de folhas de palmeiras, dividem a paisagem com as doze novas habitações construídas pela Cohapar – Companhia de Habitação do Paraná (fig. 27). Ao lado dessas novas edificações, construídas em 2005, os indígenas acrescentaram estruturas de madeira recobertas de lona, cuja finalidade é abrigar o fogo, servindo-se deste espaço para o exercício de práticas culinárias. Outras edificações encontradas na Ilha da Cotinga são o posto de saúde, a escola, quatro habitações de não indígenas, uma edificação de alvenaria, utilizada como padaria na década de 90, e uma ruína de alvenaria de pedra, datada do início do período colonial (fig. 28)<sup>84</sup>.

A atual ocupação da Ilha da Cotinga teve início na década de 60 com um grupo de indígenas liderado pelo sr. João Silva. No final de 1987, ele deixa a Ilha da Cotinga, acompanhado de cerca de 200 indígenas, rumo à aldeia Itatingo, em Bracuí, no Estado do Rio de Janeiro. Eminente liderança, Cristino da Silva permanece na ilha como cacique e toma frente nos entraves burocráticos relativos à obtenção da demarcação territorial, cuja identificação ocorreu em 1993 e a homologação no final de 1995.

A mobilidade conferida como traço característico dos Mbya Guarani evidencia-se no contínuo fluxo de moradores que transitam pela ilha. Os dados a seguir foram coletados e compilados por ocasião da realização de um diagnóstico rápido participativo, atividade constante no plano de trabalho do supracitado Projeto Cotinga.

---

<sup>84</sup> Escrevendo no início do século XIX, Antonio Vieira dos Santos reforça a tese de que os descendentes dos europeus degredados que a partir de 1501 transitavam pela região de Cananeia, agregados aos grupos indígenas e seus descendentes, formaram o primeiro povoado da Ilha da Cotinga. “Pois, saindo em canoas pela barra fora, costeando as praias Ararapira e Superagui entraram pela barra dentro das formosas Bahias de Paranaguá e admirados de ver em derredor delas muitas habitações de índios Carijós” (VIEIRA DOS SANTOS apud LADEIRA, 1990).

Durante o período de execução do diagnóstico, acompanhou-se a movimentação de um núcleo familiar rumo a Santa Catarina e a eminente chegada de outros dois, um deles chefiado por um primo-irmão do então cacique Sr. Nilo Rodrigues e outro por um de seus cunhados, ambos oriundos de São Paulo.

Das 14 famílias<sup>85</sup> instaladas na ilha durante a execução do diagnóstico, o perfil sociocultural e econômico encontrado na comunidade apontou para um grupo formado em sua maioria por crianças e jovens, somando menos de 40% do grupo o número de adultos e idosos. Dos 55 indígenas que residiam na ilha por ocasião da execução do diagnóstico participativo, 58% procediam do estado do Paraná, 21% de Santa Catarina e 16% de São Paulo, havendo ainda um indígena nascido no Rio Grande do Sul (aldeia de Guarita) e outro de procedência paraguaia (aldeia de Nhunpunãu Nova).

Do total de procedentes do Paraná, a maior parcela de nascimentos registrou-se no município de Paranaguá, provenientes da própria localidade. Outras áreas de natalidade relevantes ao diagnóstico foram as aldeias de Rio das Cobras e de Palmeirinha, ainda havendo indígenas nascidos na aldeia de Mangueirinha e na aldeia de Pinhal. Dos nascidos no estado de Santa Catarina, a maior parcela é oriunda da aldeia de Ibirama, também havendo registros de nascimentos provenientes das aldeias de Chapecozinho e um indivíduo nascido na aldeia de Marangatu; do estado de São Paulo, há indígenas provenientes da aldeia de Sete Barras e da aldeia de Mongaguá.

Na Ilha da Cotinga, a escolaridade da população a partir dos cinco anos de idade apresenta um índice de indivíduos não alfabetizados na ordem de 41,3%. A metade deste universo apresenta nível escolar fundamental incompleto, 6,5% dos casos cursaram o ensino médio sem concluí-lo e apenas 2,2% dos indígenas haviam, na época, ingressado em curso de nível superior, da mesma maneira não tendo concluído seus estudos.

O levantamento das atividades referentes à ocupação e geração de renda demonstra que se trata de uma comunidade de artesãos; atividade exercida por mais da metade do total de moradores, o artesanato evidencia-se como principal fonte de

---

<sup>85</sup> No relatório elaborado por técnicos da FUNAI em setembro/85, a população estimada era de 117 (cento e dezessete indígenas). Em outubro/86, a Coordenadoria de Terras Indígenas/SG/MIRAD visitou a área e elaborou um informe, no qual a população foi calculada em 138 (cento e trinta e oito) pessoas (LADEIRA. 1992). Nos dados diagnósticos acima referidos, a população estimada foi de 55 indígenas.



renda da comunidade. A prática agrícola na prestação de serviços a terceiros também é representativa na renda dos indígenas, tendo em vista que a produção do grupo destina-se integralmente ao autoconsumo e à manutenção de práticas tradicionais, como o plantio de variedades específicas de milho e mandioca. O recebimento de recursos provenientes da previdência social (aposentadorias e programa bolsa-família), trabalhos como agentes de saúde na comunidade (Projeto Rondon/FUNASA), estudantes com alguma forma de incentivo financeiro, a prática do magistério na escola da aldeia, contratos para prestação de serviços gerais na escola, apresentações culturais, participação em programas-assistência e outros projetos também figuram como forma de renda dos indivíduos em idade “produtiva”.

Do artesanato produzido na comunidade, a maior parte da produção, cerca de 75% do montante, é comercializada na cidade de Paranaguá, sendo o restante da produção escoado em cidades próximas e também vendido em viagens a localidades mais distantes, incluindo translados interestaduais.

A maioria das famílias, 50% do total, apresenta uma renda entre 1 e 2 salários mínimos; 35,7% angaria menos que um salário mínimo e 2 famílias, 14,3%, apresentam renda superior a 2 salários mínimos mensais. A comunidade participa do programa de troca de cestas básicas por artesanato, desenvolvida pelo Provopar – Programa do Voluntariado Paranaense, que na época contava com a distribuição de cestas básicas pela Funai e com a entrega de leite pelo programa Leite para as Crianças, subsidiado pelo governo do Estado, além do auxílio esporádico de instituições de cunho filantrópico e religioso.

Das 14 famílias Mbya na Ilha da Cotinga, 7 desenvolvem práticas agrícolas, das quais 4 mantêm cultivos superiores a 1 “litro” de terra, aproximadamente 600 m<sup>2</sup>. As áreas de *kokue*, roça guarani, estão localizadas ao redor das casas, não mais distante que 100 m, sendo que apenas um indígena, o sr. Sebastião, desenvolve roças a maiores distâncias. O tamanho das roças é determinado de acordo com o número de membros da família. As áreas de roça na ilha, incluindo aquelas em pousio (descanso dado às terras cultivadas), perfazem aproximadamente uma área de 10 ha. Nas parcelas agrícolas em pousio, nota-se intensa presença das gramíneas colônio

(*Panicum maximum*) e braquiária (*Brachiaria decumbens*). Essas espécies exóticas foram introduzidas na ilha por não indígenas em período anterior à atual ocupação.

Os cultivos predominantes nas roças configuram-se da seguinte forma: 100% dos agricultores plantam milho (*Zea mays*), *Avati Etei* das variedades *avatí ju* (milho amarelo), *avatí tĩ* (milho branco) e *avatí pytã* (milho vermelho). Houve incidência do milho-pipoca *avaxí pichingá* ou *pororó* em apenas uma das roças da ilha. A cultura da mandioca, *manió* (*Manihot utilíssima*), é praticada por 85,7% dos agricultores; a de feijão, *kumandá* (*Phaseolus vulgaris* e *P. multiflorus*), por 71,4%, e a melancia possivelmente pertencente ao gênero *Citrullus* é cultivada por 57,1% dos agricultores. Destes, 42,8% plantam amendoim, *manduvi guasu* (*Arachis hypogaea*); 28,6% batata-doce, *jety kara ü* (*Ipomeia batatas*); e milhos híbridos.

O manejo agrícola utilizado é a *coivara* (manejo tradicionalmente vinculado aos grupos Tupi-Guarani), na qual, a partir de uma roçada na capoeira e da utilização do fogo, a área está preparada para as atividades do plantio de “cavoco”, que se estende num período de julho/agosto até outubro/novembro. A escolha do local da roça, segundo os agricultores, está ligada diretamente às manchas de terra fértil, *yvy mbae nemonangatuhaba*, de incidência sobre as florestas de galeria, localizadas entre a mata de encosta e as áreas encharcadas de mangue.

As atividades de plantio, tanto do milho guarani como também das outras plantas cultivadas, são feitas de forma escalonada, sempre respeitando as fases da lua. A totalidade dos agricultores identificou problemas quanto ao cruzamento do *avati etei* com sementes híbridas fornecidas pela Funai, sendo que dois deles realizam ainda os cultivos de forma a isolar as variedades tradicionais. É relevante o fato de dois agricultores utilizarem isca química para o combate a formigas nas culturas de melancia e abóbora; nas demais culturas, os entrevistados alegaram não apresentarem problemas com doenças e pragas. Estas afirmações encontram intersecções na confiança Mbya depositada na suas práticas tradicionais de cultivo, especialmente no que se refere ao cuidado quanto à orientação lunar de seu calendário.

A maioria dos entrevistados não apresenta o hábito do plantio de mudas de espécies arbóreas, explicitando a participação do não índio como uma das principais causas da degradação de espécies florestais locais. O plantio e a utilização de

determinadas espécies florestais têm relação direta com a cosmologia Mbya; como exemplos pode-se citar a utilização do cedro (*ygary*) na confecção de artefatos rituais, como pequenos bancos e pias batismais; o cultivo da palmeira (*pindó*), cujas folhas fornecem cobertura e forração, e o tronco (quando derrubado) serve de meio de procriação ao *koró*, inseto rico em proteínas, que pode ser consumido cru, assado ou frito.

Para algumas famílias, a roça guarani demonstrou ser um complemento alimentar em sua dieta básica, composta de cestas básicas e produtos comprados (ou negociados por artesanato) no mercado local. A roça guarani na Ilha da Cotinga volta-se inteiramente ao consumo interno, não gerando excedentes nem sendo praticada em sistema de mutirão. Entre os mais jovens, foi observada a participação na roçada de áreas, executadas mediante o recebimento de dinheiro ou no cumprimento de ordens do cacique.

Parte dos recursos direcionados ao município de Paranaguá por intermédio do ICMS ecológico não encontra demanda plausível, ou melhor dizendo, o recurso segue parado por falta da elaboração de projetos que contemplem a comunidade. Na última tentativa, criou-se um tipo de policiamento ambiental na área da TI, que se estende pelas Ilhas da Cotinga e Rasa da Cotinga, estando a segunda atualmente desabitada. A amplitude de tais perímetros permite a entrada indesejada de moradores da região, embuídos do objetivo de obter carne de caça, palmito ou mesmo madeira; há casos de artesãos paranguaras que visitam o local esporadicamente no intuito de coletar caxeta para confecção de rabecas e violas de fandango (atividades ilegais, passíveis de inquérito judicial e prisão no caso de flagrante). A iniciativa da guarda ambiental gerou indisposições, como, por exemplo, a má utilização da embarcação adquirida para o projeto, na época uma lancha com motor de popa de 50 hp (o motor fundiu por não ter sido abastecido com a devida lubrificação, que consiste na adição complementar de óleo lubrificante ao recipiente de combustível). Em repetidas ocasiões o condutor apresentava-se alterado pelo uso de bebidas alcoólicas; também teve-se notícia de que em outra situação a lancha foi abastecida com óleo diesel, combustível inadequado ao motor em questão. Tal aparelho encontrava-se já sucateado, jubilando no estabelecimento de manutenção por carecer de recursos para sua retirada.

São correntes comentários de desvio de combustível e de ações de má-fé envolvendo subsídios de tal natureza, assim como outros recursos de fonte estatal. Em última instância, os maiores prejudicados nessas questões acabam sendo os integrantes da comunidade, pois, além de não desfrutarem de recursos seus de direito, são coagidos por “lideranças negativas”, que, em benefício próprio e alheias às necessidades reais da comunidade, polarizam recursos (financeiros e materiais) e status, valendo-se de sua genealogia, de conhecimentos adquiridos por meio dos estudos acadêmicos e da rede de relações amistosas frente a entidades filantrópicas, indigenistas e grupos de orientação político-partidários.

Em certa ocasião, ao pegar carona com alguns indígenas da ilha, voltando de Paranaguá, ficamos quase duas horas à deriva, em uma pequena baleeira, embarcação com motor de centro (Mercedes Benz 608, movido a óleo diesel). Recorrente problema: falta de óleo no cárter. Por diversas vezes, fiz este percurso a remo. Na maré vazante, com a pequena canoa de fibra de vidro, modelo canadense, que pertencia ao colega do projeto, era possível realizar a travessia em menos de 20 minutos. Já com a bateira do sr. Dinarte (embarcação com as extremidades retangulares e com maior capacidade de carga), mesmo em boas condições de tempo e maré, as travessias não tardavam menos que 40 minutos. Tenho na memória a noite em que acompanhei Dinarte até a cidade para comprar um maço de cigarros; para alertar outras embarcações de nossa presença, ele utilizava seu aparelho celular. Um exemplo trágico da periculosidade de tais travessias foi um fato ocorrido na década de 90, no qual morreram seis indígenas, por ocasião do naufrágio de uma destas pequenas embarcações a remo durante a passagem de um barco de maior porte (embarcação da Transtumar, responsável pelo deslocamento de práticos, envolvidos em manobras de navios de carga no porto de Paranaguá), em consequência das ondas produzidas pelos dois motores de 300 cc paralelos utilizados por estas embarcações. Em vista do ocorrido, foi proibido o tráfego de embarcações de praticagem no perímetro da ilha desde então.

O cemitério da comunidade localiza-se na Ilha Rasa da Cotinga, onde a presença Mbya é remota. Tanto o sr. Cristino como seu irmão, o sr. Sebastião (morador isolado no centro da ilha), (fig. 29 e 30) relataram que antigamente caçavam tatu

naquela ilha, permanecendo dias em acampamento armado ali com esta finalidade. Nas incursões pelas trilhas da ilha, é possível encontrar *mondeis* armados para pegar tatu, também encontram-se pequenas armadilhas para roedores, próximo a taquarais que ladeiam a área setentrional do núcleo de casas da ilha. Sr. Sebastião caça com frequência e é comum encontrar carapaças e rabos de tatu próximos ao seu pequeno rancho.

## KAETÉ

A comunidade desenvolve intensamente a prática agrícola, o cultivo de pomares e a pecuária nos 780 hectares da área, situada no vale do Rio Pelotas, região dobrada, com poucos locais para desenvolvimento de agricultura mecanizada. O milho, a mandioca, a batata-doce e o amendoim são também cultivados para consumo próprio.

Há habitações construídas em madeira (canela, angico e eucalipto, no sistema de duas águas, providas de sistemas hidráulicos e elétricos), evidenciando a influência ocidental em sua arquitetura. A produção de derivados do leite, como o queijo branco e a coalhada, integra a dieta alimentar do grupo, somada à criação de galinhas, porcos e gado para corte e fornecimento de leite. Na comunidade, encontra-se apenas uma residência construída com paredes de barro (pau a pique) e telhas de barro, pertencente a um indígena recentemente instalado na área. Mais da metade do território apresenta mata secundária; dois córregos e um rio são os limites naturais do perímetro.

A comunidade se mantém de forma autônoma – aquisição de alimentos e de maquinário, sendo escassa a participação/auxílio de instituições afins, mencionando o fato de que a Funai entrega esporadicamente cestas básicas que contribuem na dieta das famílias e que a Emater – RS desenvolveu iniciativas de capacitação agrícola nos anos anteriores, sendo adotada pela comunidade uma orientação de produção orgânica. Segundo eles, os subsídios são, na sua maioria, destinados aos Kaingangue, comentando sobre o intenso envolvimento deste grupo étnico em associações e iniciativas políticas. Sobre esta questão, os anfitriões demonstraram grande interesse

por informações sobre a estruturação de uma associação, pedindo auxílio aos pesquisadores nesta questão.

Após uma breve “consultoria” sobre os encaminhamentos legais a serem desenvolvidos para a obtenção de um CNPJ, estatuto, ata de fundação e cuidados com a Receita Federal, revelou-se que o trâmite, iniciado há mais de dois anos, não havia sido levado a cabo pelo fato de que o encarregado, um advogado da região, havia agido de má-fé no intuito de extorquir recursos financeiros da comunidade, cobrando honorários muito além do valor de mercado para os trâmites burocráticos, como reconhecimento de firmas, registros e demais procedimentos legais.

Uma caminhada mais intensa com o guia Nelson possibilitou conhecer as “casas de pedra”, pequenas cavernas no sopé do morro, monumentos naturais localizados na divisa da área indígena, havendo relatos sobre a ocupação indígena em épocas anteriores e concomitantes ao período colonial (pelas características da localidade, provavelmente ocupadas por um grupo Jê). Há ainda planos de exploração turística da localidade.

## IMARUÍ

A área, de apenas 72 ha, abrigava na ocasião 29 famílias. A conversa foi com o sr. Augusto, primo de Cristino e antiga liderança da comunidade. Apesar do tamanho reduzido da área, a comunidade produz o necessário para atender satisfatoriamente à demanda do grupo. A partir de iniciativa da Universidade Federal de Santa Catarina, em parceria com a Empresa de Pesquisa Agropecuária e Extensão Rural de Santa Catarina (EPAGRI), foram desenvolvidos projetos voltados à produção de gêneros alimentícios. A comunidade mantém uma associação que angaria recursos para, entre outros fins, atender às demandas comunitárias, como por exemplo a aquisição de um pequeno trator que auxilia no preparo da terra. Pôde-se conhecer algumas das roças já plantadas em início de germinação do milho e do feijão, tendo também componentes semiperenes, como o abacaxi, e perenes, como o urucum. O *takúá* (taquara) utilizado na confecção artesanal pode ser coletado em áreas circunvizinhas às habitações ou em

locais mais distantes, sendo abundante na aldeia; caso distinto da maioria das localidades visitadas (onde há clara preferência pela utilização do *takuárussu* – bambus de maior bitola). Os *Takuapú*, em Imaruí, são confeccionados com taquaras mais delgadas, cujo comprimento compreende um único gomo, aberto em seu septo proximal. (fig. 31)

Encontra-se na área uma escola indígena e um posto de saúde. O saneamento é realizado por agentes indígenas e técnicos da Funasa que frequentemente visitam a comunidade.

## OCOY

Setembro de 2006, Paranaguá, preparativos para a viagem. Nesta ocasião, parte do nosso atraso relacionou-se à aquisição de alimentos (pelos indígenas que nos acompanhavam) a serem deixados na comunidade. Prosseguiu-se com destino à aldeia de Ocoy, no município de São Miguel do Iguaçu, região do oeste paranaense. Sr. Timóteo, cacique da aldeia, residia em uma habitação construída por iniciativa da Itaipu Binacional. As casas eram edificadas com toras de eucalipto, telhas de barro e piso misto de madeira e chão batido. Notou-se a tentativa de se manter cultivos tradicionais, em oposição à porção de terra ocupada – cerca de 40 ha margeando um dos braços da represa da hidrelétrica ali instalada. Ouviu-se colocações referentes às condições precárias do assentamento, cercado por monocultivos de soja e pela estreiteza de seu perímetro (situação agravada pela impossibilidade de cultivo nos 40 metros próximos à represa), restando um pequeno filão “cultivável”, pois sabe-se que as margens são área de proteção ambiental.

Na época encontravam-se em trâmite iniciativas associativistas em prol do grupo, que, representado por uma associação instituída e ativa na elaboração de projetos e captação de recursos, pleiteia a aquisição de uma nova área mais ampla, no intuito de que se estabeleça na atual área uma espécie de parque para turismo etnocultural, voltado às tradições Avá Guarani, além de um convênio pleiteado junto a iniciativas

francesas de desenvolvimento, no intuito de angariar recursos financeiros aplicáveis na comunidade.

Em uma das tardes, fomos incisivamente aborrecidos por um indígena alterado pelo efeito do consumo excessivo do álcool, mas contido por outros indígenas. O “bom companheiro” ficou confinado durante a noite em um pequeno banheiro, a fim de curar-se da indisposição. Após longas conversas com as lideranças locais, o próximo destino foi traçado: a aldeia de Akary mí, comunidade Avá Guarani localizada próximo ao município de Ernandária, no Paraguai.

## AKARAY MÍ

O anfitrião foi sr. Juan, conhecido por Pa'i Juan, apelido a ele concedido por sua vocação sacerdotal. Padre Juan desenvolve trabalhos junto à pastoral indígena há mais de 15 anos e é o responsável pela administração da sede da pastoral, instalada dentro da área indígena (vale ressaltar que a área foi adquirida a partir desta iniciativa e seu subsídio financeiro). Tornam-se evidentes as inúmeras diferenciações aplicadas às comunidades indígenas no Brasil e no Paraguai: as terras indígenas não são tuteladas à federação como no caso das TIs brasileiras. Ao contrário, elas são adquiridas por associações indígenas instituídas, iniciativas indigenistas internacionais e entidades ecumênico-religiosas, como no caso de Akary mí, área de 2.700 ha onde vivem cerca de 150 famílias.

A partir da década de 90 iniciaram-se processos de desapropriação em favor das comunidades tradicionais, com a criação do *Instituto Nacional del Indígena* – INDI. As comunidades não contam com auxílio estatal em questões como saneamento, saúde e educação, o que obriga estas populações a adotarem práticas de subsistência, trabalhos temporários em fazendas das redondezas ou mudarem-se para regiões periféricas aos centros urbanos.



Fomentada por iniciativa da pastoral, a comunidade desenvolveu um sistema de cooperativismo, atualmente contando com um galpão com silos para estocagem de grãos, especialmente a soja, máquinas agrícolas, moinho, produção de ovos e aves em incubadoras, plantio e beneficiamento de erva-mate, tanque de peixes entre outras atividades. Mesmo apresentando esta infraestrutura, a comunidade ainda luta para satisfazer às necessidades básicas, como vestuário e alimentação. Dionísio comentou: “Falta coberta, eles fazem acolchoados com retalhos. Lá [no Brasil] a gente tem escola na aldeia, com horário diferenciado; aqui, eles têm que ir às sete, a escola é longe e as crianças não têm sapato, andam descalças no frio, na geada”.

Em Campo Nueve, também situa-se a sede da instituição ecumênica Oguazu, uma ONG indigenista bastante atuante na região, onde fomos gentilmente recebidos pela sra. Olga Ramos e pelo sr. Andrés Ramirez, presidente da instituição, que relatou parte das atividades em desenvolvimento, explanando as diretrizes de atuação da ONG: a) Regularização Fundiária, atendendo a 21 comunidades Mbya Guarani, sendo 18 no “departamento” de Caguazu, 2 no departamento de Guará e 1 no departamento de Alto Paraná, auxiliando nas questões jurídicas e associativas referentes a esta natureza; b) Saúde, atividades de prevenção e contato institucional junto ao “Ministério da la Salud”; c) Segurança Alimentar, capacitação de agentes agrícolas; d) Alfabetização, escola indígena 1º ciclo (equivalente a 1ª, 2ª e 3ª séries fundamentais) ensino do idioma Mbya Guarani, 2º ciclo (equivalente a 4ª, 5ª e 6ª séries) ensino bilíngue Mbya/Espanhol e 3º ciclo (equivalente a 7ª, 8ª e 9ª séries) ensino do Espanhol. Cabe apontar que o Ministério da Educação paraguaio não reconhece o currículo bilíngue apresentado, havendo inúmeras problemáticas quanto à inserção desta metodologia, o pagamento dos professores e a capacitação de profissionais. Tais questões vêm transitando no congresso paraguaio já há alguns anos, sob a chancela de “sub sistema de educación” sem uma resolução definitiva.

Na época, a instituição ainda desenvolvia projetos de compilação de literatura Mbya Guarani, subsidiados pela Unicef, além de manter um centro de vendas de artefatos artesanais em Assunção (cujo objetivo visa ao protagonismo feminino). A instituição também desenvolve ações transversais junto à Unesco e à Organização

Internacional do Trabalho – OITEI, firmando convênios e parcerias com iniciativas internacionais, indigenistas e ecumênicas.

## PINHAL

Vivem nesta comunidade cerca de 75 famílias, somando aproximadamente 500 pessoas. A infraestrutura da aldeia de Pinhal conta com uma creche, instalada em barracão comunitário, onde as crianças realizam três refeições diárias. Além do barracão da creche, estão distribuídas na região central da comunidade a escola de ensino fundamental, o posto de saúde e um campo de futebol, evidenciando-se a presença da Fundação Nacional de Saúde, que desempenha papel ativo junto à comunidade. A Emater e a prefeitura de Espigão Alto do Iguaçu atuam sazonalmente na área, subsidiando e/ou auxiliando o grupo nas atividades de plantio de áreas consideráveis de soja e milho.

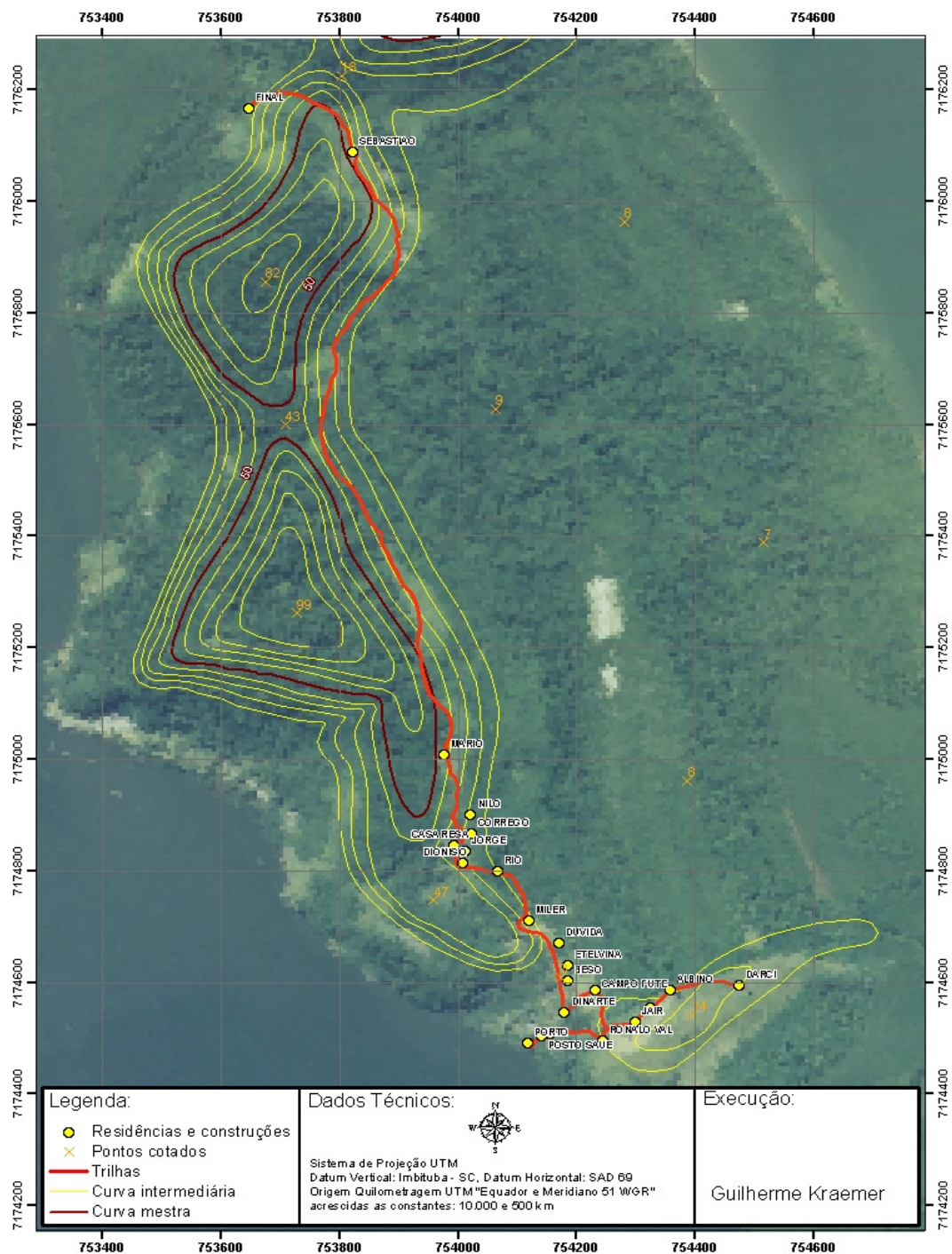


fig. 27. Mapa da distribuição das habitações na ilha (fonte: Projeto Cottinga, Diagnóstico Rápido Participativo, Aldeia Indígena Pindoty, 2006).



fig. 28. Ruínas do período colonial.





fig. 29 e 30. Carapaça de tatu nas proximidades do rancho do sr. Sebastião, morador isolado no centro da Ilha (fotos de João Luis Silva).



fig 31. *Takuapu* de apenas um septo, *takuapu* de dois septos e *mbaraka* – aldeia indígena em Imaruí, SC.

## REFERÊNCIAS

ANCHIETA, Padre José de. *Poesias*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ANDRADE, José Roberto de. *Alma, valor, pinga e enunciação: abordagem semiótica do discurso guarani*. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo.

BEAUDET, Jean-Michel. *Souffles d'Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi*. Nanterre: Société d' Ethnologie 1997. (Collection de la Société Française d' Ethnomusicologie, III).

\_\_\_\_\_. *Les orchestres de clarinettes Tule des Wayãpi du Haut-Oyapok*. Paris, 1983. Tese (Doutorado) – Université de Paris X.

BENZON, Rolando O. *La Nueva Musicoterapia*. Buenos Aires: Lumen, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP, 2007.

BONAMIGO, Zélia Maria. *A Economia dos Mbya-Guaranis: Trocas entre homens e entre deuses e homens na Ilha da Cotinga em Paranaguá, PR*. Curitiba, 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná.

BRAND, Antonio. *O Impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiová/Guarani: os difíceis caminhos da palavra*. Porto Alegre, 1997. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica.

BRANDÃO, Renato Pereira. *A Estética Jesuítica em São Lourenço*. In: AZEVEDO, Francisca L. e MONTEIRO, John Manuel (orgs.). *Confronto de Culturas: conquista, resistência e transformação* 291-305. Rio de Janeiro/São Paulo: Expressão & Cultura/EDUSP, 1997.

BRIGHENT, Clovis Antonio. *Integração e desintegração: análise do tratamento dispensado pelo Estado aos povos indígenas – Santa Catarina e Missiones no caso Guarani*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo.

BRITO, Manuel Carlos de. *Aspectos musicais da expansão portuguesa*. In *História da Música Portuguesa*, p. 63-77. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

BUDASZ, Rogério. *O cancionero ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico*. São Paulo: ECA-USP, 1996.

\_\_\_\_\_. *Of Cannibals And The Recycling Of Otherness*. In: *Music & Letters*, Vol. 87 No. 1, Published by Oxford University Press, 2005. Disponível na internet em [www.ml.oxfordjournals.org](http://www.ml.oxfordjournals.org).

CADOGAN, León. *Las tradiciones religiosas de los Mbya-Guarani del Guairá*. *Revista de la Sociedad Científica del Paraguay*, v. 6, n. 1, 1946.

\_\_\_\_\_. *La Lengua Mbya-Guarani*. *Boletín de Filología*. Montevideu, n. 5, 1962-1963, 649-670.

\_\_\_\_\_. *El culto al árbol y a los animales sagrados en el folklore y las tradiciones Guaraníes*. *América Indígena*, v. 10, n. 4, 1950a, 327-333

\_\_\_\_\_. *Contos de Los Jeguakáva (Mbya-Guarani), Del Guairá, Paraguay*. Centro de Estudios Antropológicos de la Facultad Nacional de Filosofía del Paraguay, Asunción. VII Série de Publicaciones - Doc. 8, 1950b.

\_\_\_\_\_. *Ayvu-Rapyta (Fundamentos da Linguagem Humana)*. *Revista do Museu Antropológico*. São Paulo. v. 1 - 2, 1953.

\_\_\_\_\_. *Ayvu Rapta: Textos Míticos de los Mbyá Guarani del Guairá*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, *Boletim n. 227, Antropologia n. 5*, 1959.

\_\_\_\_\_. *En torno a la Aculturación de los Mbya-Guarani del Guairá*. *América Indígena*. México. v. 20, 1960.



CASTAGNA, Paulo Augusto. *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*. São Paulo, 1991. 3 vol. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII*. In: AZEVEDO, Francisca L. e MONTEIRO, John Manuel (orgs.). *Confronto de Culturas: conquista, resistência e transformação* 275-290. Rio de Janeiro/São Paulo: Expressão & Cultura/EDUSP, 1997.

CÃO, Diogo. *Os Gigolôs da Pátria e a Besta do Apocalipse*. Macau: Editorial Albuquerque, 1978.

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*, Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1980.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (org). *História dos índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, FAPESP, 1992.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Vingança e temporalidade: os Tupinambá*. Journal de la Société des Américanistes, n. 71, 1984, p.191-217.

CARVALHO, José Jorge de Carvalho. *Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea*. In: *Horizontes antropológicos*, v. 5, n.11, outubro 1999, p. 53-91.

CHAMORRO, Graciela. *Kurusu Ñe'ëngatu: palavras que la historia no podría olvidar*. São Leopoldo: IEPG/COMIN. 1995.

\_\_\_\_\_. *A espiritualidade guarani: uma teologia ameríndia da palavra*. São Leopoldo: Sinodal. 1998.

CHMYZ, Igor. *Pesquisas Arqueológicas nas Reduções Jesuíticas do Paraná*. In: *Revista do Circulo de Estudos bandeirantes*. Curitiba. nº 15. setembro de 2001. p. 39-58.

\_\_\_\_\_. *Modelagens Cerâmicas em Sítios Tupiguarani do Paraná, São Paulo e Mato Grosso do Sul*. (no prelo). Centro de estudos e pesquisas arqueológicas/UFPR. 2009.

CLASTRES, Helene. *Terra Sem Mal: o profetismo Tupi-Guarani*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. *A Fala Sagrada - Mitos E Cantos Sagrados Dos Índios Guarani*. Campinas: Papirus, 1990.

COELHO, Luís Fernando Hering. *Canções Guarani entre os Nhandéva da Aldeia de Biguaçu-SC*. Trabalho de Conclusão de Curso. Florianópolis: UDESC/Departamento de Música, 1999.

AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de; MONTEIRO, John Manuel (orgs.). *Confronto de Culturas: Conquista, Resistência e Transformação*. Rio de Janeiro/São Paulo: Expressão e Cultura/EDUSP, 1997. (América, Raízes e Trajetória; v. 7).

DANTAS, Fernando Antonio de Carvalho. *Terra Indígena Guarani – Mbyá Ilha da Cotinga*, (Relatório de Identificação). Curitiba: FUNAI, 1991.

DEUSES, Dionísio. Geocities, Panteão. Manteigas, Portugal. Disponível na internet : <[http://www.geocities.com/eros\\_x111/pan-dionisio.htm](http://www.geocities.com/eros_x111/pan-dionisio.htm) 2009> Acessado em 5 de março de 2009.

DOOLEY, Robert A.. *Léxico Guarani, Dialeto Mbyá, Guarani-Português*. Versão de 9 de março de 2006, 11:32:00. Disponível na internet: <[www.sil.org/americas/BRASIL/PUBLICNS/DICTGRAM/GNDicLex.pdf](http://www.sil.org/americas/BRASIL/PUBLICNS/DICTGRAM/GNDicLex.pdf)> Acesso em 15 março de 2007

DUDEQUE, Norton. E. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994. v. 1.

DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus: O Sistema das Castas e Suas Implicações*. São Paulo, EDUSP, 1992.

FAUSTO, Carlos. *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: EDUSP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani* (séculos XVI-XX). *Mana*, v.11, n. 2, out. 2005. Disponível na Internet: [www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132005000200003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132005000200003&script=sci_arttext) acessado em 7 de dezembro de 2008.

\_\_\_\_\_. *Os Índios antes do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FIGUEIREDO, Lucas. *Ministério do Silêncio. A história do Serviço Secreto Brasileiro de Washington Luís a Lula 1927-2005*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FELIPIM, Adriana Perez y QUEDA, Oriowaldo. *O sistema agrícola Guarani Mbyá e seus cultivares de milho: um estudo de caso*. *INCI*, v.30, n.3, mar 2005, p.143-150.

GARLET, Ivori. *Mobilidade Mbyá: história e significação*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997.

GARLET, Ivori; ASSIS, Valéria. *Análise Sobre As Populações Guarani Contemporâneas: Demografia, Espacialidade e Questões Fundiárias*. *Revista de Índias*, v. 64, n. 230, 2004, 35-54.

GRAHAM, Laura. *Performing dreams. Discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1995.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2004.

GIBSON, James. J. *Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1979/1986.

GIORDANI, Ary. *O Mimby, tradição e atualização na sociabilidade Mbyá Guarani*. SIMPEMUS 3, SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA 2007 DA UFPR. *Anais...* Curitiba: DeArtes-UFPR, 2007.

GOMES DE OLIVEIRA, Maria da Piedade; MEDEIROS, Eduardo Bauzer; DAVIS Jr., Clodoveu Augusto. *Planejando o Meio Ambiente Acústico Urbano: Uma Abordagem Baseada em SIG*. *Informática Pública*, v. 2, n. 1. 2000. Disponível na internet:

<[http://www.ip.pbh.gov.br/ANO2\\_N1\\_PDF/ip0201piedade.pdf](http://www.ip.pbh.gov.br/ANO2_N1_PDF/ip0201piedade.pdf)> Acessado em 15 de outubro de 2008.

GORDON, César. *Economia Selvagem: Ritual e Mercadoria entre os Índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo / Rio de Janeiro: Editora UNESP / NUTI, 2006.

HAUBERT, Máxime. *Índios e Jesuítas no Tempo das Missões*. São Paulo: Companhia das Letras: Circulo do Livro, 1990.

LADEIRA, Maria Inês. *Mbyá Tekoá, o nosso lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

\_\_\_\_\_. YY PAU ou YVA PAU “*Espaço Mbyá entre as águas ou o caminho aos céus*” *Os Índios Guarani E As Ilhas Do Paraná*. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista. 1990

\_\_\_\_\_. *Aldeias Guarani do litoral de Santa Catarina*. São Paulo: CTI, 1991.

\_\_\_\_\_. *O Caminhar Sob a Luz – O território Mbyá à beira do oceano*. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Os Guarani na Mata Atlântica*. In: *Povos Indígenas no Brasil 1991/1995*. São Paulo: ISA, 1996. 773-80

\_\_\_\_\_. *Necessidade de Novas Políticas para o Reconhecimento do Território Guarani*. Simpósio Políticas Públicas e Territórios Étnicos 49º Congresso internacional de Americanistas. Quito 1997.

\_\_\_\_\_. *Espaço Geográfico Guarani Mbya: significado, constituição e uso*. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

LITAIFF, Aldo. *As Divinas Palavras: identidade étnica dos Guarani Mbyá*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

\_\_\_\_\_. *Les Fils Du Soleil: Mythes Et Pratiques Des Indiens Mbya-Guarani Du Littoral Du Brésil*. Département d'anthropologie Faculté des arts et des sciences. Université De Montréal. 1999

LORTAT-JACOB, Bernard; OLSEN, Miriam Rovsing. *Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire*. *L'Homme*, n. 171-172, Paris, 2004.

MACEDO, Francisco Ribeiro Azevedo. *A Conquista Pacífica de Guarapuava*. Grupo Editor Renascimento do Paraná – GERPA, 1951.

MARTINS, Moreno Saraiva. *Ywyrá'idja: do Xamanismo às Relações de Contato Auxiliares Xamânicos e Assessores Políticos entre os Guarani do Morro dos Cavalos (SC)*. Florianópolis, 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

MASCARENHAS, Isabel Branco de, Endecha. *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia. 2008. Disponível na Internet em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> acessado em 27 de fevereiro de 2009.

MENDES, Mara Souza Ribeiro. *Xondaro – Uma etnografia do mito e da dança guarani como linguagens étnicas*. Palhoça - SC. Dissertação de Mestrado. Universidade do Sul de Santa Catarina. 2006.

MÉLIA, Bartolome. *El "Modo de Ser" guarani em la primera documentacion jesuítica 1594-1639*. *Revista de Antropologia*, v. 25, 1981, 1-24

\_\_\_\_\_, SAUL, Marcos Vinícios de Almeida; MURARO, Valmir Francisco. *O Guarani: Uma Bibliografia Etnológica*. Santo Ângelo: FUNDAMES, 1987

MELLO, Maria Ignez Cruz. 1998. *Notas de Campo sobre os Waurá*. Manuscrito.

MELLO, Flávia Cristina de. *Aata Tape Rupy – seguindo pela estrada*. Florianópolis, 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Musicológica Kamayura: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

\_\_\_\_\_. *Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma Antropologia sem música e de uma Musicologia sem Homem*. In: *Anuário Antropológico*, n. 93. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1995a, 9-73

\_\_\_\_\_. *Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje*. In: *Antropologia em primeira mão / Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social*, Universidade Federal de Santa Catarina, n.º1 Florianópolis: UFSC/Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 1995b, 1-17.

MENEZES BASTOS, Rafael José de; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani*. Disponível na internet: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v5n2/v5n2a05.pdf>> Acesso em 15 de janeiro de 2009.

MERRIAM, Alan P. *Ethnomusicology: discussion and definition of the field*. *Ethnomusicology*, v. 4, 1960, 107-114.

MÉTRAUX, Alfred. *Migrations historiques des Tupi-Guarani*. Paris: Librairie Orientale et Américaine, 1927.

MOLINO, Jean. *Fait musical et sémiologie de la musique*, *Musique en jeu*, n.17, 1975, p.37-52.

MONTARDO, Deise Luci de Oliveira. *Através do Mbaraka: Música e Xamanismo Guarani*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Música e Xamanismo Guarani. Etnologia indígena. Antropologia da arte em interface com a etnologia indígena*. XXIV Encontro Anual de ANPOCS. Petrópolis / USP> Disponível na internet: <<http://168.96.200.17/ar/libros/anpocs00/gt04/00gt0432.doc>> Acesso em 18 de fevereiro de 2009.

\_\_\_\_\_. *A mulher e a música guarani. Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, agosto de 2008, 1-7.

MONTARDO, Deise Luci de Oliveira; MARTINS, Marcy F. *Proposta para uma Leitura Etnomusicológica do "Tesoro de la Língua Guarani" de Montoya*. VI Encontro Internacional

sobre Missões Jesuíticas, Marechal Rondon. 1996.

MONTOYA, Padre Antônio Ruiz de. *A conquista espiritual*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

\_\_\_\_\_. *Vocabulario de la lengua guarani* (1640). Transcrição e transliteração por Antonio Caballos. Introdução por Bartome Melià. Asunción: CEPAG, 2002.

\_\_\_\_\_. *Vocabulario e tesoro de la língua guarani, ó mas bien tupi*. Viena: Visconde de Porto Seguro; Paris: Faesy y Frick / Maisonneuve, 1876.

MUNN, Nancy D. *The Transformation into Objects in Walbiri and Pitjantjatjara Myth*. In: R. Berndt. (ed) *Australian Aboriginal Anthropology*. Nedlands University of Western Australia Press, 1971, p.141-163.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Etnomusicologia e significações musicais*. *Per Musi*, n.10, 2004, p.5-30.

NETTL, Bruno; BOHLMAN, Philip V. *Comparative Musicology and Anthropology of Music: essays on the history of ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

NIMUENDAJU, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião Apapocuva Guarani* [1914]. Tradução de Charlotte Emmerich e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: EDUSP, 1987.

NOVAES, Aduino (org.). *A outra margem do ocidente*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

PAULUS, Jean. *La fonction symbolique et le langage*. Bruxelas: Charles Dessart, 1969.

PEREIRA, João José de Felix. *A arte ñandeva de fazer e tocar flauta de bambu*. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PÉREZ, Marcelo Jará, FORNARI, Jose Eduardo e DAMIANI, Furio. *Reconhecimento de timbres musicais através da rede neural auto-organizável de Kohonen*. II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE COMPUTAÇÃO E MÚSICA; XV CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE COMPUTAÇÃO. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2004.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. *Música Yepamasa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Florianópolis, 1997. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina.

PISSOLATO, Elizabeth. *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbyá (guarani)*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora UNESP/NuTI, ISA, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RAMOS, Antonio Dari. *Os jesuítas e a instrumentalização do medo nas reduções de guaranis do século XVII. História, imagem e narrativas*, v.2, n.4, abril 2007.

RIBEIRO, Hugo. L. *A análise musical na etnomusicologia. Ictus nº04*, Salvador: UFBA, 2002, 69-82.

RUIZ, Irma. *La Ceremonia Ñemongaraí de los MBYÁ de la provincia de Misiones. Temas de Etnomusicología 1*; Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, p. 51-102. 1984.

SAHLINS, Marshal. *O Pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em extinção. Mana*. Rio de Janeiro. v. 3, n.1, 1997, p.41-74; v. 3, n. 2, 1997, p. 103-150.

\_\_\_\_\_. *Ilhas de Histórias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 2004 [1987]

SEEGER, Charles. *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California Press, 1977.

SETTI, Kilza. *Questões relativas à autoctonia nas culturas musicais indígenas da atualidade, consideradas no exemplo mbyá-guarani. Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira, n.21*, 1993. Disponível na internet: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM21-02.htm>> Acesso em 06 de julho de 2008.



\_\_\_\_\_. *O sistema musical dos índios guarani de São Paulo*. Leitura, 7 de dezembro de 1988. 8-9

SCHADEN, Egon. *O estudo do índio brasileiro ontem e hoje*. *América Indígena*, v. 14, n. 3, 1954.

\_\_\_\_\_. *Aculturação indígena: ensaio sobre fatores e tendências da mudança cultural de tribos índias em contato com o mundo dos brancos*. São Paulo, 1964. Tese (Cátedra) – Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. 3. ed, São Paulo: E.P.U./EDUSP. 1974.

\_\_\_\_\_. *Caracteres Específicos da Cultura Mbyá – Guarani*. *Revista de Antropologia*, v. 11, nº 1 e 2, 1963.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

STUMPF, Carl. *Tonpsychologie*, v. 1-2, 1883.

*Terras Indígenas e Unidades de Conservação da Natureza: o desafio das sobreposições*. Organização Fany Ricardo. São Paulo: Instituto SocioAmbiental, 2004.

TOFFOLO, Rael B. Gimenes; OLIVEIRA, Luis Felipe e ZAMPRONHA, Edson S. *Paisagem Sonora: uma proposta de análise*. Disponível na internet: <[http://cogprints.org/3000/01/TOFFOLO\\_OLIVEIRA\\_ZAMPRA2003.pdf](http://cogprints.org/3000/01/TOFFOLO_OLIVEIRA_ZAMPRA2003.pdf)> Acesso em 2003.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Xamanismo e música entre os Kayabi*. Rio de Janeiro, 1984. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

TURINO, Thomas. *Estrutura, contexto e estratégias na etnografia musical*. *Horizontes antropológicos*, v.5, n.11, p 13-28. Porto Alegre: PPGAS, 1999.

VICUÑA, María Ester Grebe. *Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica*. *Revista musical chilena*, v. 45, n.175, enero-junio, 1991, 59-84.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Anponcs/Jorge Zahar, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Proposta para um segundo encontro tupi*. *Revista de antropologia*, v.27-8.1885. 403-407

\_\_\_\_\_. *Images of nature and society in Amazonian ethnology*. *Annual Review of Anthropology*, v. 25, 1996, 179-200

WAZLAWICZ, Patrícia; CAMARGO, Denise de; MAHEIRIE, Kátia. *Significados e sentidos da música: uma breve composição a partir da psicologia histórico-cultural*. *Psicologia em Estudo*, v.12, n.1, 2007, 105-113

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.